MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

septembrie 1974

9

CUPRINSUL

Telegrama adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu de către Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor și Biroul organizației de bază. (Planșă)

★

Rezoluție (Planșă)

★

Ion Dumitrescu
De pe întreg cuprinsul românesc 1

Vasile Donose
O prestigioasă acțiune: „Cîntare Patriei" 2

Ion Bobocea
Un succes al formațiilor corale dîmbovițene

★

Rezultate finale 5

Edgar Elian
A IX-a ediție a Concursului național de muzică ușoară MAMAIA '74 7

NOI CREAȚII CU TEMĂ CONTEMPORANĂ

Grigore Constantinescu
Opera „Dreptul la dragoste" de Teodor Bratu 10

DIN ȚĂRILE SOCIALISTE

Ivan Veznev
Trei decenii de înflorire a culturii muzicale în R.P. Bulgaria 15

OPINII

Wilhelm Berger
Melodia infinită 18

Ovidiu Varga
Pentru un sistem național de educație muzicală permanentă 22

Mircea Voicana
Premisele sociologiei muzicii 26

Petre Codreanu
Opereta românească — realizări și perspective 27

Grigore Bărgăuanu
Aspecte actuale ale activității muzicale de amatori 29

Viorel Cosma
Rolul lexicografiei muzicale naționale în contextul muzicologiei contemporane . . 31

ÎNSEMNĂRI

Adrian Rațiu
Liviu Dandara: „Spații" . . 32

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează:
Romeo Alexandrescu, Alfred Hoffman, Enea Borza, Constantin Răsvan, J.—V. Pandelescu, Ileana Rațiu, Anton Dogaru 34

SOMMAIRE

Télégramme adressé au Président Nicolae Ceaușescu par le Comité de Direction de l'Union des Compositeurs de la R.S. de Roumanie et par son Bureau d'Organisation du P. C. . . . . (Planche)

★

Résolution . . . . . (Planche)

★

Ion Dumitrescu
Du pays tout entier 1

Vasile Donose
Une action de grand prestige: „Chant à la Patrie" 2

Ion Bobocea
Un succès des ensembles choraux du département Dîmbovitza; Résultats finaux 3

Edgar Elian
Le IX-e Concours National de Musique Légère MAMAIA '74 7

NOUVELLE OEUVRE À THÈME CONTEMPORAIN

Grigore Constantinescu
L'opéra „Le droit d'aimer" de Teodor Bratu 10

NOUVELLES DES PAYS SOCIALISTES

Ivan Veznev
Trente années d'épanouissement de la musique en Bulgarie 15

POINTS DE VUE

Wilhelm Berger
Mél die infinie . . 18

Ovidiu Varga
Pour un système national de l'éducation musicale permanente 22

Mircea Voicana
Les prémisses de la sociologie musicale 26

Petre Codreanu
L'opérette roumaine — réalisations et perspectives 27

Grigore Bărgăuanu
Aspects actuels de l'activité musicale des amateurs 29

Viorel Cosma
Le rôle des lexiques nationaux de musique dans le contexte de la littérature musicologique contemporaine 31

NOTES

Adrian Rațiu
Liviu Dandara: „Espaces" . . 32

LA VIE MUSICALE

Signent:
Romeo Alexandrescu, Alfred Hoffman, Enea Borza, Constantin Răsvan, J. V. Pandelescu, Ileana Rațiu, Anton Dogaru 34

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. Vasile Tomescu
La culture musicale dans la société socialiste roumaine 41

https://biblioteca-digitala.ro

MULT IUBITE TOVARĂȘE NICOLAE CEAUȘESCU,

Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România și Biroul organizației de bază, întruniți în ședință plenară pentru a lua în dezbatere documentele de însemnătate istorică elaborate în vederea desfășurării celui de al XI-lea Congres al Partidu'ui Comunist Român, ne exprimăm deplina aderiune față de programul propus de partid pentru ridicarea României pe noi trepte de civilizație și cultură, de bunăstare materială și morală, considerîndu-l ca pe propriul nostru program.

Mărturie a gîndirii profund marxiste a partidului nostru, a marii experiențe dobîndite în cele trei decenii de izbînzi pe drumul construirii societății socialiste în patria noastră, expresie a aportului strălucit adus de Dumneavoastră, mult stimate tovarășe Secretar General, Proiectul de Program al Partidului Comunist Român prefigurează, într-o viziune magistrală, viitorul de aur al României.

În contextul marilor transformări pe tărîmul social-politic și economic, cultura și arta au o importantă menire, aceea de a îmbogăți și înnobila, pe măsura acestor prefaceri, viața spirituală a omului.

Niciodată cultura noastră muzicală nu a fost chemată să joace un rol mai important ca acela pe care îl subliniază documentele elaborate de Partidul Comunist Român. Vom face totul ca, dezvoltînd marile tradiții umanist-patriotice ale muzicii naționale, să răspundem cerințelor etapei pe care o trăim, astfel încît arta noastră să devină o prezență activă și răsunătoare în viața spirituală a făuritorilor socialismului și comunismului pe pămîntul românesc.

Pătrunși de îndemnul și de chemările adresate de Dumneavoastră oamenilor de cultură și artă, adîncind cu responsabilitate ideile cuprinse în documentul programatic al dezvoltării multilaterale a României socialiste și al înaintării sale spre comunism, vom multiplica eforturile pentru înfăptuirea în cît mai bune condiții a politicii interne și externe a Partidului Comunist Român.

Ne angajăm să îmbogățim și să ridicăm pe noi trepte ale măiestriei artistice creația noastră inspirată din realizările și aspirațiile oamenilor muncii, să exprimăm într-o diversitate de forme și genuri patosul muncii creatoare, trăsăturile vieții luminoase din patria noastră, să reflectăm eforturile și izbînzile contemporanilor, să militățm prin întreaga noastră activitate pentru progresul societății noastre.

Ne angajăm să dăm un nou impuls nobilei opere de educație estetică a maselor, să dezvoltăm și să aprofundăm în permanență cunoașterea vieții și activității oamenilor muncii, văzînd în aceasta sursa fundamentală și generoasă de îmbogățire a orizontului propriei noastre creații, de ridicare a nivelului ei de măiestrie, de sporire a forței sale expresive, de lărgire a ecoului ei în inima ascultătorilor.

Ne angajăm să militățm pentru determinarea unei orientări mai ferme și mai active a criticii muzicale, în spiritul cerințelor formulate de documentele de partid, spre afirmarea tendințelor majore, cu adevărat contemporane ale culturii noastre muzicale, spre aprecierea valorilor autentice ale creației și artei interpretative.

Ne angajăm solemn să aducem cîntare nouă, cîntare fierbinte patriei, partidului și Dumneavoastră, conducător iubit al României socialiste.

Ne angajăm solemn să facem din muzica noastră un factor militant pe drumul indicat de Programul Partidului Comunist Român, de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare a României spre comunism.

COMITETUL DE CONDUCERE AL UNIUNII COMPOZITORILOR,

BIROUL ORGANIZAȚIEI DE BAZĂ

https://biblioteca-digitala.ro

REZOLUȚIE

Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, Biroul organizației de bază și secretarii secțiilor de creație, întruniți în ședință plenară pentru a dezbate Directivele Congresului al XI-lea al Partidului Comunist Român cu privire la planul cincinal 1976—1980 și liniile directoare ale dezvoltării economico-sociale ale României pentru perioada 1981—1990 ; Tezele Comitetului Central al Partidului Comunist Român pentru Congresul al XI-lea al Partidului și Proiectul de program al Partidului Comunist Român de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism, ne alăturăm sentimentelor de nețărmurită adeziune cu care întregul nostru popor a primit această Cartă fundamentală a vieții ideologice, teoretice și practice a partidului. In programul Partidului Comunist Român noi vedem, în calitate de comuniști, de artiști și cetățeni ai patriei socialiste, programul înfloririi prezente și viitoare a țării noastre, programul ridicării poporului român pe noi trepte de cultură și civilizație, și considerăm că acesta este programul de viață, de luptă și de înfăptuiri creatoare al fiecăruia dintre noi, programul care înmănunchiază într-un efort unic și într-o perspectivă măreață toate talentele, toate capacitățile constructive de care dispune națiunea noastră socialistă.

Mărturie a gîndirii profund marxiste a partidului nostru, a marii experiențe dobîndită în cele trei decenii de izbînzi pe drumul construirii societății socialiste în patria noastră, expresie a aportului strălucit adus în fruntea partidului și statului nostru de cel mai iubit fiu al României, tovarășul Nicolae Ceaușescu, personalitate de seamă a vieții politice contemporane, Proiectul de Program al P.C.R. privind făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintarea României spre comunism deschide prin prezent viitorul de aur al poporului nostru pe toate tărîmurile de manifestare.

In contextul marilor transformări care se petrec în domeniul social-politic și economic, cultura și arta au o importantă menire, aceea de a îmbogăți și înnobila, pe măsura acestor prefaceri, viața spirituală a omului, de a-i satisface exigențele sale crescînde. Formulînd ideea responsabilității literaturii și artei în strînsă legătură cu problemele formării omului nou, ale ridicării conștiinței socialiste, cu afirmarea, în forme specifice, a concepției înaintate despre lume și viață, Programul P.C.R. consacră adevărul că valorile materiale și spirituale se definesc nu în afara vieții, ci, dimpotrivă, în raport nemijlocit cu geniul creator al maselor, cu cerințele progresului societății, cu lupta forțelor revoluționare și cu gîndirea avansată a fiecărei epoci. Tradiția culturii noastre muzicale confirmă pe deplin precizarea cuprinsă în documente privind diferența calitativă între realismul artei din trecut, care oglindea relațiile sociale întemeiate pe exploatare, inechitate și asuprire, și realismul artei în orînduirea socialistă superioară, bazată pe principiile egalității și dreptății sociale, ale libertății și demnității umane, ale spiritului de colaborare și prietenie între membrii societății, între toate națiunile lumii.

https://biblioteca-digitala.ro

Avînd ca model creațiile umaniste ale artei universale și naționale și înfăptuind un schimb permanent de idei și experiențe cu creatorii și artiștii din lumea contemporană, muzicienii români își pun întreaga lor forță creatoare, întregul lor talent în slujba culturii noastre socialiste. În analiza profundă asupra fenomenelor din lumea contemporană, în definirea cu spirit științific a perspectivelor de dezvoltare a orînduirii noastre socialiste spre comunism, în legitățile pe care programul partidului le formulează cu privire la evoluția relațiilor internaționale, în raportul logic pe care acest document de importanță excepțională îl stabilește între trecutul, prezentul și viitorul națiunii noastre, noi muzicienii vedem măsura însăși a transformărilor care ne solicită întreaga noastră ființă, care dau substanță crezului nostru de artiști patrioți. Personalitatea, individualitatea oamenilor de muzică capătă în acest context adevăratele ei valențe, chezășia desăvîrșirii ei, condiția finalizării pe planul înalt patriotic și umanist, perspectiva realizării adevăratei măiestrii creatoare, a manifestării predilecțiilor stilistice de o varietate nelimitată. În lumina importanței pe care muzica o are, alături de literatură și de celelalte arte, în educația comunistă a membrilor societății noastre de azi și de mîine, în formarea lor etică și estetică, sîntem conștienți de marile îndatoriri care ne revin în ce privește creația, gîndirea teoretică și educația muzicală, în ce privește apropierea muzicii noastre de viață și aspirațiile oamenilor muncii, afirmarea principiilor culturii socialiste prin intermediul criticii muzicale angajate.

Tot astfel, sîntem conștienți de îndatoririle noastre în ce privește creșterea eficienței activității de partid, a muncii cu caracter profesional și ideologic desfășurată în Uniunea Compozitorilor. În toate aceste direcții, proiectul de program al P.C.R. constituie pentru noi îndreptarul fundamental, iar referințele la domeniul specific în care activăm reprezintă criteriile supreme de orientare. Ne considerăm mobilizați cu întreaga noastră ființă, cu toată sensibilitatea noastră, cu toată gîndirea și capacitatea creatoare să dăm viață ideilor cuprinse în Program.

Pătrunși de îndemnul și de chemările adresate oamenilor de cultură și artă de către Secretarul General al Partidului și Președinte al Republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu, cu prilejul întîlnirilor de lucru precum și în cadrul marilor evenimente din viața partidului și poporului nostru, adîncind cu responsabilitate ideile conținute în documentul programatic al dezvoltării multilaterale a României socialiste și al înaintării sale spre comunism, ne alăturăm întregului popor, în hotărîrea de a multiplica eforturile pentru înfăptuirea în cît mai bune condiții a politicii interne și externe a P.C.R. Vom munci neobosiți pentru a face din muzică un mesaj vibrant al voinței de pace și colaborare ce caracterizează națiunea noastră socialistă. Vom concentra atenția noastră în special asupra acelor genuri ale creației muzicale care dispun de virtutea de a mobiliza masele în acțiuni constructive, de a cultiva îndeosebi în rîndul tineretului sentimentele nobile ale dragostei de patrie, spiritul de abnegație în lupta pentru apărarea cuceririlor poporului, idealurile înalte ale umanismului socialist și ale eticii noi.

În toate aceste privințe, proiectul de program constituie pentru muzicianul creator și pentru omul de știință muzicală o sursă de inspirație de o inepuizabilă bogăție, care începe cu evocarea obîrșiei poporului român, a marilor momente ale istoriei sale, a luminoaselor tradiții de luptă pentru libertate națională și progres social și se proiectează cu aceeași putere de pătrundere impresionantă pînă în zorile de aur ale viitorului patriei. Iată de ce ne identificăm pe de-a întregul cu spiritul și litera proiectului de program și ne înscriem în dinamica dezlănțuită a energiilor creatoare, în clocotul de viață și de luptă, în mersul suitor al istoriei noastre, în perspectiva noilor și măreților înfăptuiri ale poporului român pe drumul socialismului și comunismului.

Niciodată cultura noastră muzicală nu a fost chemată să joace un rol mai important ca acela pe care îl prefigurează documentele ela-

https://biblioteca-digitala.ro

borate de Partidul Comunist Român. Vom face totul ca, dezvoltînd marile tradiții umanist-patriotice ale muzicii naționale, să răspundem cerințelor etapei pe care o trăim, astfel încît arta noastră să devină o prezență tot mai activă și răsunătoare în viața spirituală a contemporanilor.

Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor, Biroul organizației de bază ne exprimăm adeziunea profundă față de politica internă și externă a Partidului, față de conținutul documentelor-program ale celui de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român, considerîndu-le ca pe propriul nostru program.

În spiritul acestor documente, ne angajăm să sporim eforturile pentru a asigura în Uniunea Compozitorilor și muzicologilor un climat propriu înfloririi muzicii românești în concordanță cu ascensiunea României pe treptele mereu mai înalte ale culturii și civilizației, ale progresului și bunei stări materiale și spirituale.

Ne angajăm să îmbogățim și să ridicăm pe noi trepte ale măiestriei artistice creația noastră inspirată din realizările și aspirațiile oamenilor muncii, să exprimăm într-o largă diversitate de forme și genuri trăsăturile vieții luminoase, patosul muncii creatoare, să reflectăm eforturile și izbînzile contemporanilor, să militățm prin întreaga noastră activitate pentru progresul societății noastre.

Ne angajăm să dăm un nou impuls nobilei opere de educație estetică a maselor, să dezvoltăm și să aprofundăm în permanență cunoașterea vieții și activității oamenilor muncii, văzînd în aceasta sursa fundamentală și generoasă de îmbogățire a orizontului propriei noastre creații, de ridicare a nivelului ei de măiestrie, de sporire a forței sale expresive, de lărgire a ecoului ei în inima ascultătorilor.

Ne angajăm să militățm pentru determinarea unei orientări mai ferme și mai active a criticii muzicale, în spiritul cerințelor formulate de documentele de partid, spre afirmarea tendințelor majore, cu adevărat contemporane ale culturii noastre muzicale, spre aprecierea valorilor autentice ale creației și artei interpretative, spre sprijinirea eforturilor de educație muzicală îndeosebi în rîndul tineretului.

Ne angajăm solemn să aducem cîntare nouă, cîntare fierbinte patriei, partidului și iubitului conducător al României socialiste, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Ne angajăm solemn să facem din muzica noastră un factor militant pe drumul indicat de Programul Partidului Comunist Român, de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare a României spre comunism.

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIV nr. 9 (262) septembrie 1974

De pe întreg cuprinsul românesc

de **Ion DUMITRESCU**
Preşedintele Uniunii Compozitorilor

Permiteţi-mi să-mi exprim deplina satisfacţie pentru cinstea de a mă afla prezent la acest moment festiv emoţionant — încheierea Concursului naţional coral „Cîntare Patriei".

Inimoasa iniţiativă, inaugurată acum 4 ani în cinstea semicentenarului Partidului, afla curînd un profund ecou în masele de iubitori ai muzicii din toate colţurile Ţării.

Activitatea intensă desfăşurată reprezintă peste patru sute prezenţe corale, peste o sută de concerte transmise la Televiziune, peste o mie de piese corale româneşti cîntate, aproape cinci sute de prime audiţii.

Larga întrecere, stîrnită între corurile de amatori, îşi încununează azi eforturile îndelung susţinute, omagiind marele eveniment petrecut în August 1944 şi înscriind în palmaresul manifestărilor jubiliare o contribuţie de o deosebită importanţă artistică, socială şi politică.

De pe întreg cuprinsul românesc, din şesul dunărean, de pe străvechile ţărmuri dobrogene, de sus din Maramureşul şi de jos din Făgăraşul lui Dragoş şi Negru — Voievozi —, de pe plaiurile lui Ştefan şi ale lui Tudor, — din grădinile înflorite în anii socialismului, coruri mixte, bărbăteşti, de voci egale, coruri de cameră, — coruri de muncitori din industrie, din mine, din agricultură, — coruri de sindicalişti, de intelectuali, — coruri de şcolari, de ostaşi, de pionieri, coruri de români, de maghiari, de germani, se întrec în cîntare măiastră, ca buchetele de flori în mireşme, ca păsările aciuiate în crîngurile româneşti, în glasuri armonioase.

Aş vrea ca din vorbele mele, rostite cu această ocazie, să răzbată întreaga admiraţie care-mi umple inima, văzînd măreţia sufletului acestui popor, pe care nimic, în frămîntata lui istorie, nu l-a clintit de la omenie, de la pasiunea pentru frumos, din drumul său drept.

Poporul român n-a încetat niciodată să cînte, nici la muncă, nici la tihnă, nici în vremuri de bejenie, nici în timpuri de glorie.

În trecutul nostru, reuniunile corale au reprezentat manifestări ale dragostei şi respectului faţă de tradiţiile culturii, dovezi ale patriotismului fierbinte, de care au fost însufleţiţi cei mai buni fii ai poporului.

Într-o vreme cînd pămîntul Ţării era sfîşiat şi românii oprimaţi sub dominaţii străine, — cînd vlaga neamului în loc să piară, creştea, coralele lui Vidu, Musicescu, Kiriac, — corurile muncitoreşti, corurile de ţărani şi de intelectuali din oraşe şi din sate, aduceau înaintea conştiinţelor curate unitatea neamului şi forţa lui de supravieţuire peste furtunile istoriei.

Vocile românilor de pretutindeni, unite în coruri, simbolizau în fapt, unitatea de nezdruncinat, coeziunea granitică a conştiinţei naţionale.

Astăzi sîntem liberi, stăpîni pe soarta noastră, popor de oameni vrednici, într-o ţară înfloritoare, în care toţi cei care locuiesc în aceleaşi hotare îşi încordează voinţa, îşi ascut mintea, îşi înflăcărează sufletul pentru propăşirea Patriei.

Glasurile oamenilor de azi, cîntînd laolaltă în formaţiile corale din ce în ce mai numeroase, îndeamnă la luptă — pentru o viaţă mai bună, pentru prietenie, pentru omenie, pentru pace şi progres, — glorifică viaţa nouă, izbînzile, conducerea înţeleaptă a Partidului, cheamă pe toţi la înfrăţire prin muncă şi idealuri.

Pentru fiecare vîrstă, pentru fiecare profesiune, compozitorii noştri s-au străduit să înscrie cîntece noi în repertoriul corurilor.

Dovada o constituie mulţimea, varietatea, — calitatea, — un adevărat belşug de cîntece scrise şi cîntate în ambianţa însufleţită de Competiţia naţională „Cîntare Patriei".

Oamenii noştri cîntă, cîntă din îndemnul inimii şi din preaplinul sufletului. I-am văzut la faţa locului, i-am ascultat, i-am admirat, i-am aplaudat. Efortul şi plăcerea de a cînta în colectiv înseamnă unitate, disciplină, solidaritate, bucurie obştească, dragoste de frumos, iubire de oameni, de viaţă, de Ţară, — o elevată formă de patriotism.

Lîngă „Patrium Carmen" aş adăuga, în limba strămoşilor: „Patrium labor" „Patrium amor".

E darul pe care Patria iubită îl primeşte din partea Muzicii, cu prilejul aniversării a Treizeci de ani de la Eliberare.

Şi acum, în numele iniţiatorilor şi organizatorilor, Radio-Televiziunea română, Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, Uniunea Compozitorilor, Consiliul Central al Uniunii Generale a Sindicatelor, — al celorlalte instituţii

https://biblioteca-digitala.ro

care s-au alăturat pe parcurs acțiunii : Ministerul Apărării Naționale, Ministerul Educației și Învățămîntului, Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist, Organizația Națională a Pionierilor, — precum și în numele meu personal, în calitate de președinte de onoare, dați-mi voie să felicit corurile laureate la Concursul național coral „Cîntare Patriei", pe coriști și dirijori și să mulțumesc tuturor celor care s-au străduit și au înlesnit prin contribuția lor, ca munca și entuziasmele noastre să ajungă la bun sfîrșit.

Îi cunoaștem, sînt mulți, vrednicii ctitori ai acestei importante acțiuni culturale. Fără sprijinul lor nu se putea obține succesul cu care se încheie această primă ediție a Concursului „Cîntare Patriei".

Mulțumim lucrătorilor din Televiziune, mulțumim organelor locale de partid și de stat, abnegației, înțelepciunii și clarviziunii cărora se datoresc înfăptuirile cu care ne mîndrim astăzi în domeniul activității culturale de masă.

În încheiere, mă adresez solilor artei corale de pe întreg cuprinsul Țării, martori ai sărbătoririi de astăzi, aducîndu-le îndemnurile cele mai calde, laudele neprecupețite și recunoștința întreagă, pentru rîvna, munca și rezultatele obținute, pentru contribuția pe care o aduc prestigiului României cu prilejul măreței aniversări.

Uniți mai departe glasurile voastre în Imnul de preaslăvire pentru viața nouă, care înflorește pe aceste meleaguri, și pentru oamenii care o construiesc.

O prestigioasă acțiune: „Cîntare Patriei"

de **Vasile DONOSE**

S-a încheiat recent, printr-un amplu și impresionant spectacol coral dat în sala Operei Române din București și retransmis pe posturile de Radio și Televiziune în cadrul manifestărilor dedicate celei de a 30-a aniversări a eliberării și celui de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român, spectacol la care au participat aproape 2 000 de coriști amatori, reprezentînd cele mai diverse regiuni ale țării, prima ediție a concursului coral interjudețean „CÎNTARE PATRIEI", acțiune de neobișnuită rezonanță în conștiința culturii noastre de mase.

Inițiat și organizat de Radioteleviziunea Română cu concursul Consiliului Culturii și Educației Socialiste, al Consiliului Central al U.G.S.R. și al Uniunii Compozitorilor, mai tîrziu, pe parcursul desfășurării sale atrăgînd și interesul și contribuția deosebit de prețioase ale Ministerului Apărării Naționale, Ministerului Educației și Învățămîntului, Comitetului Central al U.T.C. și Consiliului Național al Organizației Pionierilor, concursul „CÎNTARE PATRIEI" s-a impus, în cei patru ani cît a durat — a fost lansat în anul 1970 în cinstea Semicentenarului Partidului — ca una dintre cele mai importante acțiuni, în domeniul culturii de masă, ale Radioteleviziunii și, desigur, cea mai largă, modernă și sistematică manifestare corală din cîte a cunoscut istoria muzicii românești, altminteri deosebit de bogată la acest capitol.

Iată cîteva cifre ilustratoare pentru afirmația de mai sus : concursul a durat patru ani împlinind patru stagiuni corale naționale pe micul ecran și pe posturile de radio ; au fost prezentate peste 220 de concerte-concurs în cele mai diverse centre din țară la care au asistat aproximativ 200 000 de spectatori susținători entuziaști ai corurilor aflate pe scena competiției ; au fost realizate 114 emisiuni-spectacol televizate și tot atîtea radiodifuzate al căror număr de auditori și telespectatori este de ordinul milioanelor ; au participat, în toate etapele concursului, 405 coruri aparținînd cluburilor muncitorești, căminelor culturale, caselor și palatelor de cultură, școlilor, facultăților și centrelor universitare, unităților militare, reunind circa 40 000 de coriști amatori de toate profesiile și de toate vîrstele ; au fost prezentate, în programele de concurs 1 080 de piese corale românești (unele repetîndu-se, evident) dintre care 480, compuse special la comanda corurilor aflate în competiție, au fost cîntate în primă audiție.

Desigur, o analiză mai atentă și mai în profunzime a acestei acțiuni culturale și politice de anvergură ar putea conduce și la alte cifre semnificative de bilanț, în aceeași măsură în care ar releva sensuri și învățăminte cărora cu greu le vom putea găsi echivalent în cuvinte. Cu greu dacă nu chiar imposibil pentru că, martorului ocular, concursul i-a oferit momente de o asemenea înălțare sufletească, de o asemenea frumusețe și vibrație patriotică pe care cuvintele nu le-ar putea reda decît limitîndu-le înțelesul, au fost spectacole pe scenele concursului, dar și în culisele sale dacă se poate spune astfel — unice, irepetabile, revărsări spontane de talent și de sensibilitate mărturisind forța de creație spirituală a acestui popor clădit și călit într-o fantastică voință de a fi.

Una dintre principalele revelații ale concursului cred că a constat în faptul că el a prilejuit posibilitatea afirmării, în cadrul unitar

https://biblioteca-digitala.ro

și la un echitabil nivel de exigență, fiecare manifestare fiind cenzurată de adînca răspundere a prezentării în fața a milioane de oameni, deci în fața țării, a talentului românesc în domeniul cîntecului coral, domeniu foarte apropiat sensibilității noastre poate tocmai pentru că alături de o comunitate a vocațiilor artistico-muzicale, afirmă vocația solidarității sale psihice, sociale. „Unire în cuget și simțiri" cum glăsuiesc versurile simple dar de înălțătoare vervă politică și umană, ale cîntecului „Pe-al nostru steag".

„Unde auziți muzică — spunea Beethoven — apropiați-vă, acolo sînt oameni buni". Cînd acești oameni buni precum cîntecul și versul izvorît din preaplinul lor sufletesc își cultivă, prin propria lor creație și sentimentul solidarității sociale și naționale, cînd ei adaugă cîntecul la temelia devenirii lor spirituale extrăgînd din el forța și elanul muncii și al luptei pentru mai bine, înaripînd, prin el, energiile creatoare spre a se dezvolta liber și fructuos așa cum presupune și impune condiția existenței noastre socialiste, atunci avem măsura semnificativă a forței muzicii de a împinge omenirea „spre mai bine" cum spunea George Enescu, atunci putem determina, mai clar, practica și esența culturii muzicale românești contemporane și tot în acest context, avem coordonatele de înțelegere și apreciere ale concursului „CÎNTARE PATRIEI".

Pentru că dincolo de aspectul cantitativ al antrenării maselor de oameni ai muncii la o vie activitate corală se află semnificația de nobilă esență estetică, patriotică și revoluționară, a reintegrării corului, a cîntării corale în universul artistic al poporului nostru, ca necesitate spirituală. Cu alte cuvinte concursul „CÎNTARE PATRIEI" a determinat redescoperirea farmecului cîntării corale, precum și recunoașterea acestei activități ca impuls necesar al conștiinței artistice și politice contemporane românești.

În aceeași ordine de idei, trebuie luat în considerație și revirimentul produs în rîndul corurilor de amatori într-un moment în care, se știe, interesul pentru cor slăbise foarte mult, iar cele cîteva coruri de tradiție care continuau să existe, aveau o activitate sporadică. Faptul determina și o anumită stagnare a creației genului, compozitorii nefiind stimulați de posibilitatea ajungerii operativ-funcționale în repertoriul acestor formații și deci în contactul cu publicul.

Apelul adresat compozitorilor de către Secretarul General al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la Plenara C.C. al P.C.R. din 3—5 noiembrie 1971, de a scrie mai multe cîntece, care să vorbească despre realitățile României socialiste, despre eforturile constructive ale poporului, izvora tocmai din necesitatea stringentă de a se da noi impulsuri creației și interpretării corale românești.

În aceste împrejurări, la indicația conducerii superioare de partid, a luat naștere și concursul „CÎNTARE PATRIEI", a cărui primă etapă a fost dedicată Semicentenarului Partidului.

Istoria acestei manifestări — pentru că, oricare eveniment veritabil în viața noastră politică are o istorie proprie — ar putea fi urmărită în zecile și sutele de pagini care au fost scrise în presă. Este acțiunea Televiziunii în legătură cu care au apărut cele mai multe consemnări în presă, interesul publicului fiind argumentat și de cele circa 4 000 de scrisori și telegrame care i-au fost adresate.

Concursul „CÎNTARE PATRIEI" a constituit și o experiență organizatorică de mare însemnătate pentru destinele, în contemporaneitatea României socialiste, a mișcării artistice de amatori. Pentru că nu s-ar putea gîndi astăzi, un sistem modern de organizare și stimulare a acestei mișcări în afara radioului și mai ales a televiziunii.

Poate că sub acest raport ar trebui, în general, modernizată concepția de muncă în acest atît de important domeniu al conștiinței noastre politice. Prin concursul „CÎNTARE PATRIEI" organele centrale care au colaborat ca și, aș zice, în special organele județene de partid și de stat, au descoperit resurse nebănuite de a ridica pe o superioară treaptă de responsabilitate însăși definirea conceptului de muncă culturală de masă. Mirajul micului ecran pe de o parte, răspunderea confruntării directe cu milioanele de telespectatori pe de altă parte, au obligat corurile, pe dirijorii acestora ca și pe responsabilii vieții culturale din județe, să introducă în munca lor criterii de înaltă exigență artistică și ideologică.

Rezultatul pozitiv al acestei activități s-a vădit în nivelul bun și foarte bun de pregătire tehnico-interpretativă a formațiilor, în calitatea și diversitatea stilistică și tematică a repertoriului abordat, în interesul aureolat de excelente realizări, de a îmbogăți aceste repertorii cu noi cîntece dedicate corurilor concurente.

Coruri cum sînt cele din județele Dîmbovița, Arad, Vîlcea, Argeș, Maramureș, Brăila, Timiș, Iași, Suceava, Ialomița, Municipiul București (citarea lor, a tuturor ar necesita un spațiu mult prea mare), au atins niveluri de interpretare competitive pe plan internațional, ca să nu mai vorbim de asaltul de calitate suscitat asupra unora dintre ansamblurile de gen profesioniste din țara noastră. Ele impresionează prin acuratețea execuției, prin farmecul și prospețimea inedite ale expresiei corale, printr-o excelentă omogenizare, prin pasiunea cu care transmit mesajul pieselor interpretate. Despre fiecare cor în parte s-ar putea vorbi, desigur foarte mult. Se va face, cred, acest lucru în consemnări ulterioare. În ce mă privește aș mai reține ideea că, constituindu-se în adevărate modele de interpretare corală, modele riv-

https://biblioteca-digitala.ro

nite de întreaga noastră mișcare corală, formațiile prezente pe scena concursului „CÎNTARE PATRIEI" au determinat apariția, în toate județele țării a numeroase ansambluri noi. În județul Dîmbovița, de exemplu, numărul actual al corurilor de amatori este de aproximativ 100 față de cîteva cîte erau înaintea lansării concursului „CÎNTARE PATRIEI". La fel în județele Arad, Vîlcea, Olt, Teleorman, Galați și altele.

S-au diversificat tipurile de coruri, de la corul mixt, în accepțiunea clasică a cuvîntului, la coruri de cameră (două dintre cele mai bune coruri de cameră din țară, cele din Iași și Arad, au luat ființă în cadrul concursului „CÎNTARE PATRIEI"), la coruri pe voci egale de bărbați și femei, coruri de tineret.

Se poate spune că în momentul de față grație acestui concurs, avem în peisajul artistic al României socialiste, cea mai bună mișcare corală de masă în raport cu toate perioadele anterioare.

În școli și facultăți, concursul a determinat o necesară îmbunătățire a atenției acordată muzicii, profesorilor de muzică, răspunderii acestora în procesul instructiv-educativ.

În unitățile militare unde printr-o îndrumare și grijă exemplare din partea Consiliului Politic Superior al Armatei, muzica se află în rîndul formelor importante de educație estetică, cetățenească și patriotică, concursul „CÎNTARE PATRIEI" a reprezentat mijlocul deosebit de eficient de popularizare, între altele, a creațiilor promovate în cadrul primei ediții a remarcabilului festival „Te apăr și te cînt, patria mea".

La masa bogată a muzicii corale românești au luat parte, cu egală strălucire și numeroase coruri ale naționalităților conlocuitoare, formînd la un loc cu celelalte, un cor imens de 40 000 de glasuri, care într-o adevărată înfrățire prin cîntec au dat expresie sentimentelor de dragoste față de Partidul Comunist Român, față de patria socialistă, față de munca plină de eroism a constructorilor socialismului și comunismului în țara noastră.

După cum spuneam și mai înainte, o funcție fără precedent a avut concursul în determinarea unui puternic reviriment al creației corale. Întotdeauna creația și interpretarea corală au mers mînă în mînă, s-au influențat și chiar determinat reciproc.

Pentru prima dată apar în repertoriul corurilor de amatori, lucrări care abordează tematici inspirate din realitățile locurilor de baștină ale acestora. Spre exemplu, corul din Ardusat a prezentat în concurs o extraordinar de interesantă baladă, într-o nu mai puțin interesantă prelucrare a compozitorului Constantin Arvinte, intitulată *„Balada lui Tomoioagă"* (Tomoioagă fiind un erou din partea locului), corul din comuna Bălcești — județul Vîlcea, a prezentat o cantată-poem intitulată *„Cantata Bălceștilor"* de Gheorghe Dumitrescu, evocînd de asemenea momente, figuri, eroi și rezonanțe istorice ale localităților lor, corala „Cîntarea României" din Tîrgoviște a prezentat o meșteșugită cantată a compozitorului Gheorghe Dumitrescu intitulată „Pe ruinele Tîrgoviștei" etc. etc. Au apărut deci lucrări care definesc o anumită sferă a inspirației raportată la locurile unde au apărut și activează aceste formații.

A fost de asemenea foarte mult stimulată activitatea de creație în centrele din provincie. Compozitorii participînd nemijlocit la activitatea corurilor din județe, au stabilit un contact direct fără de care nici nu s-ar putea vorbi de o cunoaștere reală a capacităților interpretative ale corurilor de amatori. În toate filialele și cenaclele de creație din țară au apărut nume noi de compozitori și lucrări. Concursul „CÎNTARE PATRIEI" a stimulat în egală măsură creația compozitorilor naționalităților conlocuitoare, dînd la iveală o seamă de lucrări, bine realizate sub raport tematic și artistic. Majoritatea compozitorilor au recurs substanțial la intonația cîntecului popular, la sursele și resursele oferite de acesta. Coruri ca cele din Marga, Buteni, Ștefănești, au prezentat numeroase prelucrări ale cîntecului popular local, au încîntat prin specificitatea interpretării locale, lărgind simțitor posibilitățile travaliului componistic. În felul acesta au fost readuse la alte dimensiuni, tradiții existente în pana unor străluciți înaintași ca Vidu, Drăgoi, Kiriac, Dima și Musicescu. „CÎNTARE PATRIEI" a oferit posibilitatea de investigare profundă a conceptului cîntecului de masă militant, de redobîndire a funcției politico-sociale a acestuia. În același timp, „CÎNTARE PATRIEI" a impus și o exigență sporită față de textul vehiculat în cîntecele compuse în repertoriul formațiilor din concurs. Numeroase formații participante la acest concurs, s-au afirmat și în cadrul unor competiții internaționale.

În încheiere, fără a avea cîtuși de puțin pretenția epuizării tuturor lucrurilor care ar putea să fie spuse și trebuie să fie spuse în legătură cu concursul „CÎNTARE PATRIEI" socotesc necesar un accent în plus pe nevoia utilizării experienței cîștigate pentru a realiza noi acțiuni în măsură să confere mișcării noastre corale strălucirea pe care trebuie să o aibă în ansamblul culturii societății românești, la nivelul funcției sociale și politice deosebit de importante pe care corul o are în viața oamenilor dornici să-și afirme talentul și setea de frumos.

https://biblioteca-digitala.ro

Un succes al formațiilor corale dîmbovițene.

de **Ion BOBOCEA**
Secretar al Comitetului P.C.R.
județul Dîmbovița

Încununarea cu insemnele succesului a formațiilor corale dîmbovițene, reprezintă în același timp încununarea lor cu laurii prestigiului, aceasta fiind răsplata binemeritată a talentului, a energiei unor inimoși slujitori ai artei muzicale, talent și energie împlinite la înalta tensiune a pasiunii.

În marea confruntare a concursului „CÎNTARE PATRIEI", manifestare menită prin rațiunile ce au prezidat-o să stimuleze și să reanime un gen muzical de largă audiență și efect auditiv, corul *Căminului cultural din Brănești*, al oamenilor aurului negru din Moreni, al făurarilor de minte și suflet a tinerei generații din Municipiul Tîrgoviște, s-au străduit să fie la înaltul diapazon al calității interpretative, iar prin repertoriu să înfățișeze tumultuoasele transformări ce se produc în cronica de azi a Dîmboviței socialiste. Nu este mai puțin adevărat că acest succes se datorează condițiilor prielnice create de organizatorii concursului, care au știut să pună admirabil în valoare potențialul interpretativ al formațiilor ce și-au dat replica, deschis, în entuziasta întrecere artistică.

Bucurîndu-ne de succesul deosebit obținut de județul pe care-l reprezentăm, sîntem conștienți că formațiile corale dîmbovițene vor onora așa cum se cuvine izbînda, vor deveni polii sensibili de educație, nu numai estetică ci și revoluționară, cetățenească.

Istoricele evenimente ce vor marca cu pecete fierbinte calendarul politic al acestui an, jubileul eliberării patriei, și Congresul al XI-lea al partidului, vor constitui în biografia corurilor noastre noi prilejuri de afirmare, prezența acestora în public, în mijlocul celor ce dau contur fără seamăn chipului socialist al Dîmboviței, oamenilor oțelului, ai strungului, lămpilor electrice cu incandescență de la Tîrgoviște, ai petrolului, cimentului și frigiderelor, a utilajului chimic, înnobilîndu-le mesajul, făcîndu-le părtașe la vibranta renaștere a unei multiseculare vetre de istorie și cultură națională.

Rememorăm versul devenit celebru din înaripata poezie rostită de Secretarul General al Partidului, tov. Nicolae Ceaușescu, de la tribuna Conferinței Naționale a Partidului, vers simbol, vers perspectivă : „Să crească națiunea spre Comunism în zbor".

Ne reafirmăm încă o dată încrederea că formațiile corale dîmbovițene, nu numai cele premiate, ci și cele aproape o sută din județ, la unison cu întreaga mișcare corală românească, își vor aduce prinosul de talent și pasiune la propășirea cu lumină de luceafăr a patriei noastre socialiste.

Îngăduiți-mi ca în aceste clipe de emoție să adresez, în numele Comitetului județean de partid Dîmbovița, al Consiliului popular județean, calde felicitări formațiilor premiate, vii mulțumiri organizatorilor concursului și juriului, afirmîndu-ne prin aceasta și hotărîrea de a ne acorda mereu tonul la marile arpegii simfonice ale făuririi societății multilateral dezvoltate.

Rezultate finale

A. *TROFEE*

MARELE TROFEU „CÎNTARE PATRIEI" A FOST OBȚINUT DE :

— JUDEȚUL DÎMBOVIȚA — Trofeu oferit de Radioteleviziunea Română

— JUDEȚUL ARAD — Trofeu oferit de Consiliul Culturii și Educației Socialiste

— MUNICIPIUL BUCUREȘTI — Trofeu oferit de Consiliul Central al Uniunii Generale a Sindicatelor

B. *PREMII*

I. *FORMAȚII CORALE MUNCITOREȘTI*

Premiul I : Corul sindicatului Regionalei C.F.R. Craiova — județul Dolj ; Corul petroliștilor Moreni — județul Dîmbovița ; Corul Uzinelor Reșița — județul Caraș-Severin ; Corul sindicatelor Constanța ; Corul sindicatelor Bistrița — județul Bistrița-Năsăud.

Premiul II : Corul sindicatului C.F.R. Fetești — județul Ialomița ; Corul Întreprinderii de construcții siderurgice Hunedoara ; Corul fabricii de postav Buhuși — județul Bacău ; Corul Uzinelor „23 August" București.

II. *FORMAȚII CORALE ALE CĂMINELOR CULTURALE*

Premiul I : Corul Căminului cultural Ardusat — județul Maramureș ; Corul Căminului cultural Buteni — județul Arad ; Corul Căminului cultural Bălcești — județul Vîlcea ; Corul Căminului cultural Chizătău — județul Timiș ; Corul Căminului cultural Marga — județul Caraș-Severin ; Corul Cămniului cultural Brănești — județul Dîmbovița ; Corul Căminului

https://biblioteca-digitala.ro

cultural Roşiori — judeţul Satu-Mare ; corul Căminului cultural Leordeni — judeţul Argeş. *Premiul II :* Corul Căminului cultural Ditrău — judeţul Harghita. *Premiul III :* Corul Căminului cultural Putna — judeţul Suceava.

III. *FORMAŢII CORALE ALE CASELOR ŞI PALATELOR DE CULTURĂ*
Premiul I : Corul Casei de cultură Drăgăşani — judeţul Vîlcea ; Corul „Ion Vidu" al Casei de cultură Lugoj — judeţul Timiş ; Corul Palatului culturii Ploieşti — judeţul Prahova. *Premiul II :* Corul Casei de cultură Buzău ; Corul Casei de cultură Orăştie — judeţul Hunedoara ; Corul Casei de cultură Blaj — judeţul Alba. *Premiul III :* Corul Casei de cultură Huşi — judeţul Vaslui.

IV. *FORMAŢII CORALE ALE SINDICATELOR DIN ÎNVĂŢĂMÎNT*
Premiul I : Corul sindicatului învăţămînt Tîrgovişte — judeţul Dîmboviţa ; Corul sindicatului învăţămînt Craiova — judeţul Dolj. *Premiul II :* Corul sindicatului învăţămînt Slatina — — judeţul Olt. *Premiul III :* Corul sindicatului învăţămînt Bîrlad — judeţul Vaslui.

V. *FORMAŢII CORALE DE CAMERĂ*
Premiul I : Corul de cameră al sindicatului învăţămînt Iaşi ; Corul de cameră „Emil Monţia" al Casei de cultură Arad. *Premiul II :* Corul de cameră al Casei de cultură a sindicatelor Suceava. *Premiul III :* Corul de cameră al casei de cultură Cluj ; Corul de cameră al sindicatului sanitar Bucureşti. *Menţiune :* Corul de cameră al Casei de cultură Satu Mare.

VI. *FORMAŢII CORALE DE VOCI EGALE — FEMEI*
Premiul I : Corul de femei al Căminului cultural Niculiţel — judeţul Tulcea ; Corul de femei al Căminului cultural Cobadin — judeţul Constanţa. *Premiul II :* Corul de femei al Casei de cultură Tîrgu Jiu — judeţul Gorj. *Premiul III :* Corul de femei al Casei de cultură Vişeu de Sus — judeţul Maramureş.

VII. *FORMAŢII CORALE DE VOCI EGALE — BĂRBAŢI*
Premiul I : Corul bărbătesc al Palatului culturii Piteşti — judeţul Argeş ; Corul bărbătesc „Armonia" al sindicatelor Brăila. *Premiul II :* Corul bărbătesc „Gheorghe Danga" al Casei de cultură a sectorului 5 Bucureşti ; Corul bărbătesc „Freamătul" al Casei de cultură Călăraşi — judeţul Ialomiţa. *Premiul III :* Corul bărbătesc al Uzinelor de vagoane Arad.

VIII. *FORMAŢII CORALE — ŞCOLI GENERALE*
Premiul I : Corul Şcolii generale nr. 5 Craiova — judeţul Dolj ; Corul Liceului de muzică „Ion Vidu" (clasele V—VIII) — Timişoara ; Corul Şcolii generale comuna Osoi — judeţul Iaşi ; Corul Şcolii generale „Al. Moghioroş" Salonta — judeţul Bihor ; Corul Şcolii generale nr. 56 Bucureşti. *Premiul II :* Corul Casei pionierilor Constanţa. *Premiul III :* Corul şcolii generale nr. 15 Buzău ; Corul Şcolii generale nr. 5 Petrila — judeţul Hunedoara.

IX. *FORMAŢII CORALE — LICEE*
Premiul I : Corul Liceului „Mihai Viteazul" Bucureşti ; Corul Liceului de muzică şi arte plastice Iaşi ; Corul Liceului „Petru Rareş" Piatra Neamţ — judeţul Neamţ ; Corul Liceului pedagogic de educatoare Bucureşti ; Corul Liceului „Gh. Lazăr" Sibiu ; Corul Liceului pedagogic Botoşani. *Premiul II :* Corul Liceului „Nicolae Bălcescu" Craiova — judeţul Dolj. *Premiul III :* Corul Liceului Cîmpulung-Muscel — judeţul Argeş. *Menţiuni :* Corul Liceului „Ion Slavici" Arad ; Corul Liceului „Ioseph Haltrich" Sighişoara — judeţul Mureş ; Corul Liceului pedagogic „Gheorghe Lazăr" Cluj.

X. *FORMAŢII CORALE — ŞCOLI PROFESIONALE*
Premiul I : Corul Şcolii profesionale „Vitrometan" Mediaş — judeţul Sibiu. *Premiul II :* Corul Grupului şcolar al Ministerului Industriei Uşoare Cluj. *Premiul III :* Corul Grupului şcolar comercial Craiova — judeţul Dolj.

XI. *FORMAŢII CORALE MIXTE — STUDENŢI*
Premiul I : Corul Universităţii Bucureşti. *Premiul II :* Corul Universităţii Braşov. *Premiul III :* Corul Institutului pedagogic Tîrgu Mureş — judeţul Mureş ; Corul Universităţii Timişoara. *Menţiuni :* Corul Universităţii Craiova — judeţul Dolj ; Corul Institutului Politehnic Bucureşti ; Corul Universităţii Cluj.

XII. *FORMAŢII CORALE DE CAMERĂ — STUDENŢI*
Premiul I : Corul de cameră al Casei de cultură a studenţilor Bucureşti ; Corul de cameră al Casei de cultură a studenţilor Cluj. *Premiul II :* Corul de cameră al Casei de cultură a studenţilor Timişoara. *Premiul III :* Corul de cameră al Casei de cultură a studenţilor Iaşi.

XIII. *FORMAŢII CORALE OSTĂŞEŞTI*
Premiul I : Corul ostăşesc „Albatrosul" ; Corul ostăşesc al regimentului de gardă ; Corul ostăşesc „Ialomiţa" ; Corul ostăşesc „Argeşul" ; Corul ostăşesc al grănicerilor ; Corul ostăşesc „Siretul". *Premiul II :* Corul ostăşesc „Şoimul". *Premiul III :* Corul ostăşesc „Oltul". *Menţiune :* Corul ostăşesc „Someşul".

XIV. *FORMAŢII CORALE MILITARE DE OFIŢERI*
Premiul I : Corul şcolii militare de ofiţeri activi de tancuri şi auto „Mihai Viteazul" ; Corul Şcolii militare de ofiţeri activi de infanterie „Nicolae Bălcescu" ; Corul Institutului de marină „Mircea cel Bătrîn" ; Corul Liceului militar „Dimitrie Cantemir". *Premiul II :* Corul Şcolii militare de ofiţeri de rezervă detaşamentul „Păuliş". *Premiul III :* Corul Şcolii militare de ofiţeri activi de transmisiuni. *Menţiuni :* Corul Şcolii militare de ofiţeri activi de artilerie antiaeriană şi radiolocaţie „Leontin Sălăjan" ; Corul Şcolii militare de ofiţeri activi de artilerie ; Corul Şcolii militare de ofiţeri de rezervă „Dîmboviţa" ; Corul Liceului militar „Ştefan cel Mare".

https://biblioteca-digitala.ro

A IX-a ediție a Concursului național de muzică ușoară MAMAIA '74

de **Edgar ELIAN**

Cea de-a IX-a ediție a Concursului național de muzică ușoară și-a desfășurat etapa finală la Teatrul de vară din Mamaia între 24 și 28 iulie, potrivit unui regulament asemănător — în linii mari — cu cel stabilit pentru ediția din anul precedent. Ca și în 1973, cele 30 de cîntece selecționate de juriul concursului (din totalul de 209 lucrări create special cu acest prilej) au fost înfățișate în cîte două variante interpretative, diferențiate atît prin personalitatea solistului, cît și prin caracterul aranjamentului orchestral, ceea ce a oferit fiecărei piese șanse sporite de a-și găsi forma de prezentare cea mai adecvată pentru valorificarea intenției autorilor. Spre deosebire, însă, de ediția din 1973, la care instituțiile organizatoare (Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Radioteleviziunea Română și Uniunea Compozitorilor au acordat premii și mențiuni „ex aequo", s-a stabilit de această dată o ierarhizare clară a distincțiilor, corespunzînd mult mai îndeaproape ideii de competiție, sugerată chiar de titulatura manifestării. Pe de altă parte, s-a păstrat din ediția anterioară practica prezentării după fiecare seară de concurs, a unor micro-recitaluri susținute de diferiți soliști (fie dintre cei solicitați să interpreteze piesele „finaliste", fie special invitați), ceea ce mărește atractivitatea pentru public a programelor serale. În fine, s-a renunțat — sperăm definitiv — la ideea de a îmbina concursul de creație cu un concurs de interpretare, după ce a apărut evident la edițiile trecute că nu poate fi vorba de o întrecere între soliști, cît timp aceștia nu prezintă piesele care le pun cel mai bine în valoare posibilitățile, ci doar acelea pentru care au fost solicitați de către compozitorii intrați în etapa finală. Spre cinstea marei majorități a cîntăreților, absența caracterului competitiv în acest domeniu nu a dus la coborîrea stachetei exigenței, ci dimpotrivă la o lăudabilă emulație pentru găsirea celor mai adecvate mijloace de punere în valoare a calităților fiecărei piese.

Acum, lucrurile sînt clare. Concursul anual de la Mamaia se referă exclusiv la domeniul creației, premiile și mențiunile acordate de juriu urmărind să răsplătească cele mai izbutite realizări ale autorilor participanți la competiție. Pe de altă parte, prezența pe scenă — cu acest prilej — a celor mai valoroși cîntăreți ai genului, ca susținători ai melodiilor concurente, dar și în cadrul micro-recitalurilor, conferă întregii manifestări caracterul unui festival de interpretare a muzicii ușoare românești. Aceste două trăsături definitorii — concurs de creație și festival de interpretare —, așezate la baza ediției 1974, reprezintă fără îndoială formula cea mai potrivită, care s-ar cuveni să fie păstrată și în viitor. Pornind de aci, să încercăm o sumară caracterizare a modului în care s-a desfășurat „Mamaia '74".

CREAȚIA

Cele 30 de cîntece alese pentru etapa finală au purtat semnăturile a 17 compozitori. În frunte, ca număr de piese selecționate, s-a aflat Temistocle Popa (cu 5 titluri), urmat de George Grigoriu, Vasile Veselovschi, Marius Țeicu și Ion Cristinoiu (cu cîte 3 titluri), Mihai Dumbravă (cu două titluri), Aurel Giroveanu, Gelu Solomonescu, Mișu Iancu, Petre Mihăiescu, Edmond Deda, Florin Bogardo, Aurel Manolache, Marcel Dragomir, Andrei Prosteanu, Mihai Constantinescu, Dan Ștefănică (toți cu cîte un titlu). Versurile cîntecelor poartă, la rîndul lor, 14 semnături, cea mai frecvent întîlnită fiind aceea a lui Mihai Dumbravă (la 7 piese), urmat de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu (separat sau împreună, la 6 piese), Aurel Storin (4), Mihai Maximilian (3), Mircea Block (2), Aurel Felea, Sașa Georgescu, Alexandru Mandi, Eugen Rotaru, Harry Negrin, Dan Ștefănică, Mihai Constantinescu și... Mihai Eminescu (cîte una).

Aruncînd o privire de ansamblu asupra cîntecelor selecționate, remarcăm prezența semnificativă a unui mare număr de piese inspirate din realitățile de azi ale țării noastre. Fie că-și propun să exprime dragostea pentru întîiul președinte al Republicii, „alesul întregului popor" (*Omagiu* de Temistocle Popa — Mircea Block), fie să evoce neuitata zi de 23 August 1944 care a schimbat destinele patriei (*Ziua care nu se uită* de George Grigoriu — Angel Grigoriu, Romeo Iorgulescu) sau avînturile construotive înflorite în cei treizeci de ani care s-au scurs de atunci (*Treizeci de primăveri* de Temistocle Popa — Mircea Block), să proclame necesitatea convietuirii pașnice a popoarelor pentru dezvoltarea ascendentă a umanității (*Doar pacea* de Marius Țeicu — Mihai Dumbravă) să exalte realizările constructorilor de hidrocentrale (*E undeva o mare-n vîrf de munte* de Gelu Solomonescu — Aurel Felea) sau pur și simplu să cînte atașamentul pentru pămîntul natal și pentru oamenii care-l locuiesc (*O țară de oameni* de Temistocle Popa — Aurel Storin, *Te iubesc* de Vasile Veselovschi — Mihai Maximilian, *M-am născut în România* de Petru Mihăiescu — Harry Negrin, *Dor și gînd* de Aurel Giroveanu — Eugen Rotaru, *Cine-aș fi* de Mișu Iancu — Alexandru Mandi), — toate aceste cîntece au reușit să creeze laolaltă acea ambi-

https://biblioteca-digitala.ro

anță festivă jubiliară, pe care o releva maestrul Ion Dumitrescu, președinte de onoare al juriului, în cuvîntul său la încheierea înmînării premiilor. În felul acesta, compozitorii și textierii noștri au ancorat ediția 1974 a concursului de la Mamaia în actualitatea vieții politice românești, sub semnul marilor evenimente ale unui an de cuprinzătoare bilanțuri și de deschidere a unor luminoase perspective. Remarcîndu-se prin caracterul lor angajat, cîntecele amintite s-au situat în sfera muzicii ușoare, desigur nu a unei muzici ușoare de simplu divertisment, ci a uneia de ținută elevată, profund militantă. Gravitatea tematicii nu a dus, pe de altă parte, la o uniformitate a mijloacelor de expresie, ci dimpotrivă la o binevenită diversitate: unele cîntece s-au desfășurat într-o ambianță festivă, majestuoasă *(Omagiu, Ziua care nu se uită, Te iubesc)*, altele au avut un caracter dramatic *(Doar pacea)*, liric *(O țară de oameni, Dor și gînd, Cine-aș fi, E undeva o mare-n vîrf de munte)* sau un elan tineresc plin de vioiciune și de optimism *(M-am născut în România, Treizeci de primăveri)*.

Aceeași diversitate de mijloace a caracterizat și cîntecele aflate în afara categoriei tematice de mai sus, în principal melodii de dragoste. Unele dintre acestea s-au remarcat prin originalitatea construcției, cu surprinzătoare schimbări de ritm și a liniei melodice de la cuplet la refren *(Cînd vom iubi mai mult* de Vasile Veselovschi — Mihai Maximilian, *Ochiul tău iubit* de Florin Bogardo — Mihai Eminescu, *Ani fericiți* de Ion Cristinoiu — Mihai Dumbravă). Altele au investigat noi teme pentru domeniul cîntecului de muzică ușoară, ajungînd la considerații de natură filozofică despre scurgerea timpului și importanța clipei *(Clipele* de Andrei Proșteanu — Angel Grigoriu) sau adresînd o caldă urare copilului de astăzi, cetățeanul de mîine *(Să crești mare* de Ion Cristinoiu — Mihai Dumbravă). Cît privește diversitatea de factură muzicală propriu-zisă, ea poate fi ilustrată în chip elocvent dacă vom cita de pildă o piesă lirică de amplă desfășurare a liniei melodice ca *Acum te-am regăsit* de Marius Țeicu — Mihai Dumbravă, în comparație cu melodia în stil de romanță *La malul mării* de Temistocle Popa — Aurel Storin și cu cîntecele vesele, de imediată accesibilitate a refrenului, ca *De necrezut* de Mihai Dumbravă (muzică și text) și *Adolescenții* de Marcel Dragomir — Romeo Iorgulescu.

Evidențierea atîtor titluri de cîntece lasă să se întrevadă concluzia nivelului general mult sporit al acestei ediții. Aprecierea se referă în primul rînd la profesionalismul vădit de compozitorii prezenți în finala concursului, vîrstnici și tineri, dar și la ținuta textelor literare, de atîtea ori țința îndreptățită a criticilor. Este aici desigur și un merit al juriului prezidat de compozitorul Pascal Bentoiu, care a știut să manifeste exigența necesară pentru a selecționa — cu rarisime excepții — piese justificînd concluzia de mai sus. Pentru a ajunge de la cele 30 de cîntece prezentate în etapa de la Mamaia la cele 13 distinse cu premii și mențiuni, același juriu a făcut din nou dovada maturității și a competenței sale, atribuind distincțiile celor mai izbutite piese din toate categoriile tematice, dar încurajînd prin premiile principale pe autorii cîntecelor care au dat tonul general al ancorării în problematica zilelor noastre.

INTERPRETAREA

Cele 30 de cîntece fiind prezentate, fiecare, în cîte două versiuni interpretative, rezultă că au fost solicitate (la indicația compozitorilor respectivi) 60 de apariții pe scena finalei concursului, — de fapt 62, dacă avem în vedere că două cîntece au fost interpretate la una dintre versiuni, de către un duet vocal. Cel mai „întrebuințat" cîntăreț a fost Cornel Constantiniu (7 apariții), urmat în ordine de Mihaela Mihai, Marina Voica, Adrian Romcescu și cvintetul „Trubadurii primăverii" (cîte 5 apariții), Doina Badea, Aurelian Andreescu, Corina Chiriac, Olimpia Panciu (cîte 4 apariții), Dida Drăgan, Mihai Constantinescu, Stela Enache, Dan Spătaru (cîte 3 apariții), Cristian Popescu, Sergiu Cioiu, Mihai Dumbravă (cîte 2 apariții) și Marius Țeicu (o apariție). În plus, au mai susținut microrecitaluri, în afara concursului, Mihai Constantinescu, Marina Voica, Mihaela Mihai, Aurelian Andreescu, Corina Chiriac, Cornel Constantiniu, Aura Urziceanu, Doina Badea și Gică Petrescu.

În general, contribuția soliștilor la punerea în valoare a pieselor din concurs a fost întru totul remarcabilă. Cîteva evidențieri deosebite comportă realizările Mihaelei Mihai în *Cine-aș fi* și *Cînd vom iubi mai mult*, ale Doinei Badea în *Dor și gînd* și *Te iubesc*, ale Corinei Chiriac în *Ani fericiți* și *Clipele*, ale Marinei Voica în *Acum te-am regăsit* și *Astă seară m-am îndrăgostit*, ale lui Cornel Constantiniu în *Omagiu*. În evident progres față de evoluțiile lor anterioare au apărut Stela Enache și Olimpia Panciu, în timp ce Mihai Constantinescu s-a menținut în limetele stilului său de interpretare bine cunoscut. Recitaluri de frumoasă ținută au susținut Mihaela Mihai (în mare creștere a potențialului său expresiv, ajungînd să dispună de o largă paletă de mijloace, dovedite mai ales în *Tudore* de Alexandru Mandi și *Salcia* de Horia Moculescu), Marina Voica (plină de temperament, într-un program de calitate alcătuit aproape numai din prime audiții), Doina Badea (valorificîndu-și glasul plin de căldură și de forță într-o interesantă nouă compoziție a lui Aurel Giroveanu, *Prietene, veac XX* și într-o delicată creație proprie cu caracter autobiografic intitulată *Copilăria)*. Dintre cîntăreții care au prezentat micro-re-

https://biblioteca-digitala.ro

citaluri fără a participa la concurs, Aura Urziceanu și-a reconfirmat calitățile de excelentă interpretă a stilului de jazz în piese ca *Dragă-mi este dragostea* de Laurențiu Profeta sau *Jocul țambalelor* de Johnny Răducanu, în timp ce Gică Petrescu a realizat o adevărată demonstrație a artei de a cuceri publicul printr-un program variat, cu prolog și epilog, dar mai ales prin valorificarea îndelungatei sale experiențe în slujba cîntecului românesc de toate genurile.

Recitaluri mai puțin substanțiale ca număr de prime audiții și ca valoare intrinsecă a pieselor programate au fost cele ale lui Mihai Constantinescu, Cornel Constantiniu (cu excepția piesei *Mi-e sufletul o creangă* de Laurențiu Profeta), Aurelian Andreescu și Corina Chiriac. În general, s-a vădit la recitaluri că nu toți soliștii sînt capabili să susțină o auto-prezentare cursivă, agreabilă și decentă. Dacă, în acest sens, Gică Petrescu, Doina Badea și Corina Chiriac pot fi citați ca exemple pozitive, în schimb Mihai Constantinescu s-a complăcut în debitarea unor banalități, iar Aurelian Andreescu a fost de-a dreptul penibil în încercările sale de a se dovedi „spiritual" cu orice preț, lăsîndu-se de mai multe ori antrenat pe panta unor vulgarități incompatibile cu ținuta de ansamblu a prestigioasei manifestări de la Mamaia.

Și fiindcă am pomenit de limitele cîtorva dintre soliștii care au susținut recitaluri, să nu omitem să adăugăm și altele, surprinse pe parcursul concursului. Ne referim aici la Dan Spătaru, plafonat ca posibilități expresive și lipsit de calități vocale, la Sergiu Cioiu, actor talentat, dar care întîmpină dificultăți în intonarea unei linii melodice, însușire totuși indispensabilă unui cîntăreț, la Adrian Romcescu, mereu același în toate piesele interpretate, la Aurelian Andreescu, aflat și el pe punctul de a cădea în propriul său manierism (pe lîngă incapacitatea sa de a valorifica un text mai subtil, dovedită în piesa *Clipele),* la Cornel Constantiniu, amenințat de pericolul de a deveni victima calităților sale vocale, pe care le cultivă în dauna varietății mijloacelor de expresie și în fine la grupul vocal „Trubadurii primăverii", insuficient preocupat de corectitudinea intonației, dar mai ales de ieșirea din anumite șabloane privind aranjamentele muzicale și comportarea scenică. În majoritatea cazurilor, defectele sesizate sînt remediabile, dacă cei vizați se vor preocupa în mod serios de găsirea antidoturilor respective.

Cu rezervele arătate mai înainte, interpretarea a constituit — alături de creația muzicală și literară — o latură puternic pozitivă a festivalului, mai ales dacă adăugăm soliștilor și Orchestra de estradă a Radioteleviziunii, în frunte cu mereu tînărul ei animator Sile Dinicu, realizatorii unei performanțe ieșite din comun atît sub raport cantitativ, cît și calitativ. Aceleași bune aprecieri se cuvin și la adresa talentatului octet vocal „Studio 8", condus de Dudu Athanasiu, prezent pe scenă în nu mai puțin de 70 de piese din concurs și recitaluri.

Dacă tuturor acestora le mai adăugăm echipa Televiziunii condusă de regizorul Alexandru Bocănet, cuplul de prezentatori format din Valeria Gagialov și Andrei Magheru, numeroșii orchestratori (anonimi) care au conceput veșmîntul instrumental al tuturor cîntecelor și — last, but not least ! — comitetul de organizare prezidat de Nicolae Călinoiu, director adjunct al Direcției spectacolelor artistice și a artelor plastice din Consiliul Culturii și Educației Socialiste, avem o imagine a enormului aparat angrenat în realizarea ediției 1974 a concursului și festivalului de muzică ușoară de la Mamaia. Consemnînd succesul deplin al acestei manifestări, se cuvine de aceea să le mulțumim tuturon pentru perseverența, competența și abnegația dovedite în ducerea la bun sfîrșit a dificilei lor sarcini.

Palmares

Premiul I : OMAGIU (Temistocle Popa — Mircea Block) ; Premiul II : TE IUBESC (Vasile Veselovschi — Mihai Maximilian) ; Premiul III : ZIUA CARE NU SE UITĂ (George Grigoriu — Angel Grigoriu, Romeo Iorgulescu) ; DOAR PACEA (Marius Țeicu — Mihai Dumbravă) ; ACUM TE-AM REGĂSIT (Marius Țeicu — Mihai Dumbravă) ; Mențiuni : OCHIUL TĂU IUBIT (Florin Bogardo — Mihai Eminescu) ; ANI FERICIȚI (Ion Cristinoiu — Mihai Dumbravă) ; CLIPELE (Andrei Prosteanu — Angel Grigoriu) ; CINE-AȘ FI (Mișu Iancu — Alexandru Mandi) ; M-AM NĂSCUT ÎN ROMÂNIA (Petre Mihăiescu — Harry Negrin) ; DE NECREZUT (Mihai Dumbravă — muzică și versuri) ; DOR ȘI GÎND (Aurel Giroveanu — Eugen Rotaru) ; ADOLESCENȚII (Marcel Dragomir — Romeo Iorgulescu).

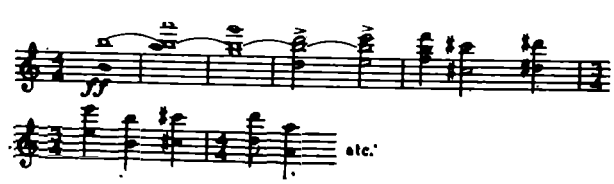
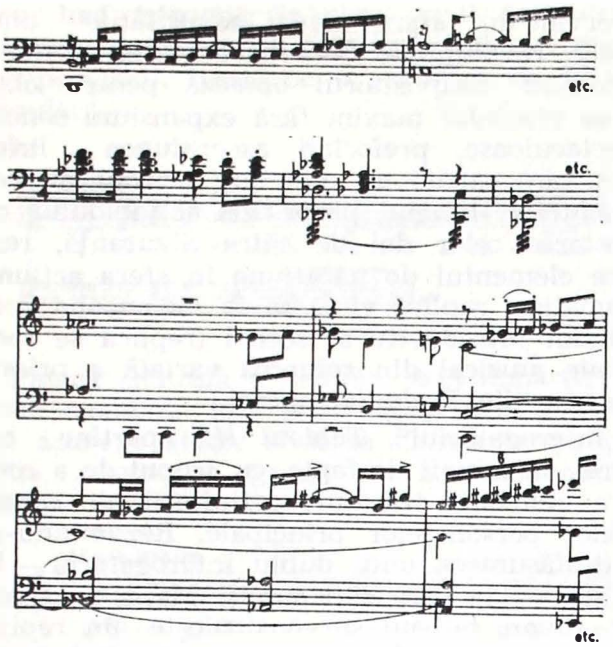
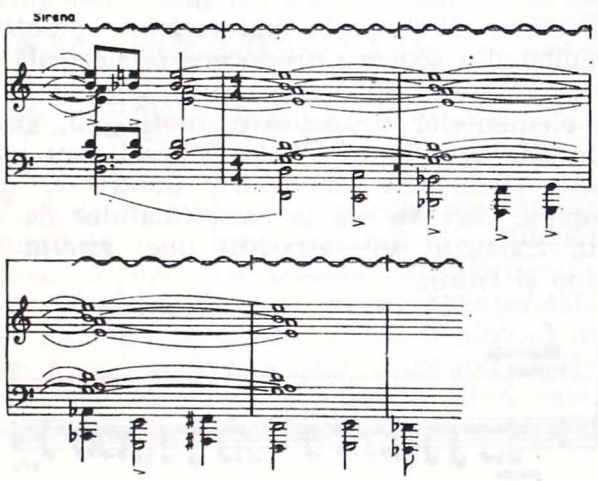
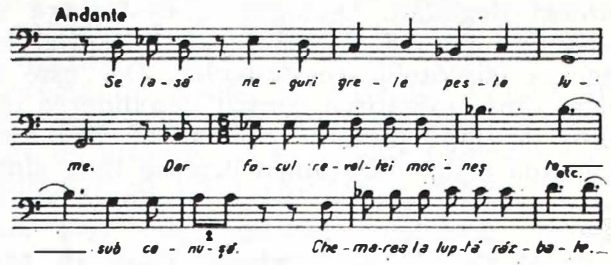
https://biblioteca-digitala.ro

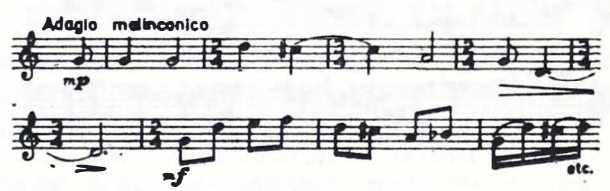
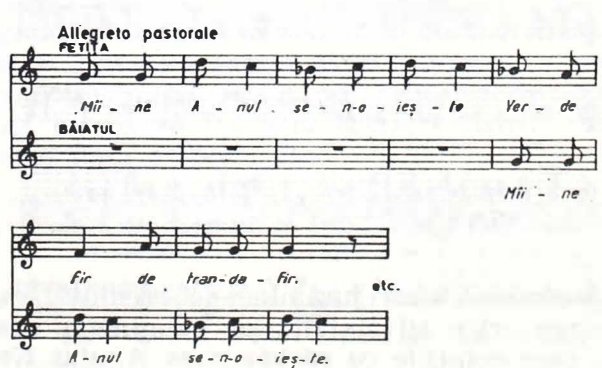
Opera „Dreptul la dragoste" de Teodor Bratu

de **Grigore CONSTANTINESCU**

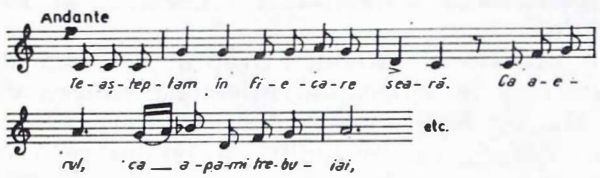
De-a lungul ultimului deceniu, compozitorul Teodor Bratu și-a îndreptat din ce în ce mai mult atenția spre formele ample ale teatrului muzical. Experiența sa în domeniul genurilor corale — de la poem la miniaturi — precum și cultivarea consecventă a celor vocale, își arată rezultatele în apariția succesivă a creațiilor sale de operă, fie inspirate din momente ale trecutului, legendare, cum este *Stejarul din Borzești,* fie apropiate de evocarea plastică, cu formule moderne de imaginare a universului sonor sugerat de povestirile lui Ion Creangă — *Punguța cu doi bani.* La cea de a treia lucrare, intențiile compozitorului sînt manifest îndreptate spre evenimente ale istoriei contemporane. După cum mărturisea Teodor Bratu, într-un interviu pe care mi l-a acordat în timpul elaborării operei *Dreptul la dragoste* (revista *Contemporanul,* 24 august 1973) „este o operă medalion, mai binezis un portret liric. Motivul inspirator l-am găsit într-o emoționantă carte scrisă în cinstea semicentenarului Partidului, de către Ecaterina Lazăr, și intitulată *Aveam 18 ani.* În colaborare cu autoarea, care semnează împreună cu mine libretul, a luat naștere scenariul destinat viitoarei opere. Citind-o, te convinge mai întîi felul în care sînt exprimate direct, fără alambicări stilistice, întîmplări efectiv trăite. Este acea veridicitate care dă putere de germinație unei recreări muzicale, pornind de la același material. Tonul neafectat al povestirii înlătură de la bun început convenția, schematismul... Maria — sau după numele de ilegalistă, Ecaterina Roșu — oferă mult material expresiv, reprezentînd destinul unei tinere care, în anumite condiții, devine în mod necesar o activistă. Dar, subliniez, ideea principală este că eroii nu se vor erei, ci sînt formați de flacăra luptei. Orice om, în condiții similare, nu poate evolua decît spre această ipostază... Prin destinul ei, Maria este un personaj simbolic: prin întîmplările pe care le trăiește este însă un caz particular, strict autentic. Tînăra care a înțeles cauza luptei muncitorilor, care are tăria să se opună oricăror schingiuiri și amenințării cu moartea, trăiește însă și clocotul sentimentelor vîrstei sale. Are, cum spune titlul, *Dreptul la dragoste...;* lumina Insurecției transfigurează, salvatoare, însuși destinul eroinei."

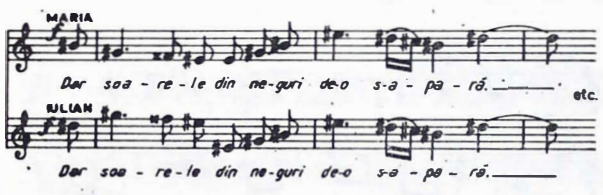
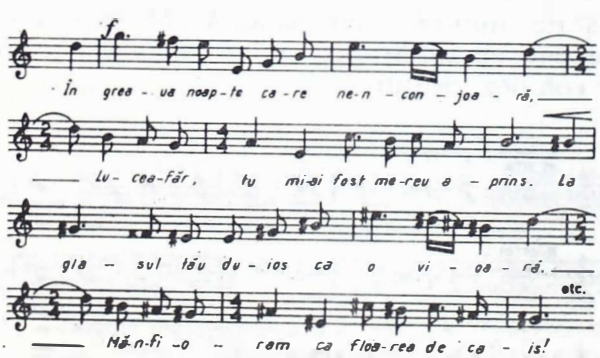
Dramaturgia întregii opere urmează această linie ascendentă, care plasează pe o spirală evoluția diferitelor elemente angrenate în momentele de cumpănă ce au precedat Insurecția de la 23 August. În acest sens se explică însăși construcția deschisă a lucrării, în care fiecare tablou constituie o succesiune spre o rezolvare a conflictului, care înseamnă totodată începutul unei noi vieți. În dorința de a reda această gradată acumulare de fapte simbolice, îmbinate cu elemente legate de un destin particular, compozitorul și librețistul optează pentru soluția întrepătrunderii a două feluri de narațiune — narațiunea stărilor de spirit și afectele lor, pe de o parte, și narațiunea faptelor pe de altă parte. Soluția înlesnește astfel zugrăvirea unei dinamici a devenirilor, realizată prin elementul de acțiune teatral-dramatică, pe care se plasează momente de „stop-cadru" asupra sentimentelor, momente ce se succed și ele într-o ordine ce sugerează maturizarea eroinei principale. Din concepția aceasta dramaturgică rezultă, firesc, modul de comunicare muzicală care, evitînd ilustrația, preferă marcarea comentată a pilonilor acțiunii, asemenea unor coloane ce susțin întreg edificiul suitei de imagini, fapte și sentimente.

Construită din șase tablouri, opera apare ca un amplu poem vocal simfonic, cu precizarea că elementul de dramaturgie specifică genului este în permanență păstrat. Pentru impresia de poem pledează și modul de înlănțuire a tablourilor care nu îngăduie, practic, vreo întrerupere în desfășurare, urmînd logica legăturii de secvențe în flux continuu. *Preludiul* operei cuprinde, în cîteva elemente, datele ambianței generale în care este plasată povestirea. Cele patru momente distincte sugerează pe rînd atmosfera sumbră a lunilor ce au precedat Insurecția *(a,* motiv larg, tensionat), apoi dinamica acțiunilor revoluționare *(b,* motiv cu un desen ritmic pregnant), la care se adaugă o scurtă scandare *alla marcia (c,* motiv ce se reia pe parcursul scenei demonstrației), revenind din nou la tensiunea gravă a începutului *(d,* motiv ce îmbină elementele de narațiune cu cele ale culorii de epocă, într-o dublă temă).

https://biblioteca-digitala.ro

Tabloul I este precedat de o scurtă secvență care are ca scop supratensionarea momentului de deschidere a acțiunii : (secvență cu care se va reveni în acest tablou, intitulat „În furtună"), o execuție „exemplară" a unui luptător revoluționar marchează atmosfera de încleștare a luptei muncitorimii, asemenea unei tragice exclamări.

Povestirea propriu-zisă începe cu un scurt dialog între Iulian, activist ilegalist, și bătrînul muncitor Toader, pregătind un moment *arioso* în care acesta din urmă comentează situația tragică a muncitorimii, în vîltoarea războiului. Sîntem deci în plină desfășurare a unei secvențe ce aparține imaginii generale a epocii, la pragul unei puternice confruntări revoluționare. Elementele acestei secvențe se acumulează treptat — chemarea la acțiune a lui Iulian și răspunsul muncitorilor, revenirea semnalului amenințător care simbolizează execuția, marșul de luptă și scandările demonstrației. Pe această creștere vocal-simfonică se plasează două elemente narative — prezența printre demonstranți a Mariei și uciderea lui Moș Toader. Compozitorul plasează aici, la maximum de creștere a tensiunii, acest moment al morții lui Moș Toader, ca o culminație prin culori sumbre. Reluarea frazelor melodice din primul său *arioso*.

urmate de o scurtă intervenție a corului încheie primul tablou, de fapt o scenă ce vine să întregească comentariul orchestral al *Preludiului.*

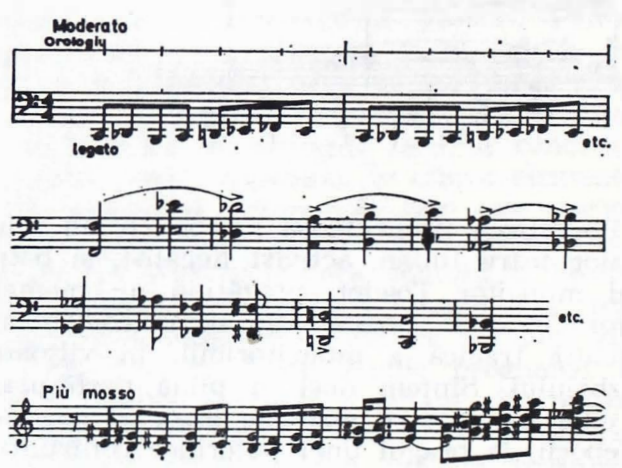
În următorul tablou, „Dreptul la dragoste", povestirea își îndreaptă reflectorul asupra vieții Mariei. Este ajunul Anului Nou, un ajun trist, descris de preludiul la tablou prin depănarea unei melodii simple, melancolice. Ideea acestei melodii i-a fost sugerată compozitorului de autoarea romanului, păstrînd în intervalică acea ambianță nostalgică a cîntecelor populare doinite (tema este de altfel intitulată „Amintiri...")

Legat de acțiunea scenică, într-un moment istoric constituit pe caracteristicile evenimentelor istorice, momentul de deschidere a tabloului trece de la acest comentariu melodic la două secvențe cu destinație precisă. Prima aparține audiției unei emisiuni radiofonice, culminînd cu buletinul de informații. Cea de a doua, puțin mai tîrziu, redă în dialogul Mariei cu un vecin, starea țării în preajma anului 1944. Între aceste două secvențe compozitorul plasează un scurt *intermezzo* instrumental (o muzică agitată, redînd frămîntările fetei) și un colind cîntat de copiii vecinului, pată de lumină, contrastantă, în care recunoaștem cantabilitatea unor partituri corale ale compozitorului.

https://biblioteca-digitala.ro

Pe această pregătire care, treptat, a dus acțiunea spre centrul povestirii, intrarea lui Iulian capătă o pondere dramatică aparte. Un scurt dialog precede ductul celor doi, adăugînd date noi în privința activității lor de luptători ilegaliști. Dialogul se desfășoară pe o susținere ritmică a orchestrei, înlesnind înțelegerea cuvintelor recitativelor. Dar este în același timp pregătirea pentru deschiderea duetului, de fapt punctul central al tabloului. Dacă pînă acum narațiunea urmase linia sinuoasă a redării faptelor, acum primează starea efectelor, descrierea sentimentelor ce-i animă pe Maria și Iulian. Primele fraze ale Mariei marchează esența lirică a mărturisirilor, cu o melodică generos cantabilă.

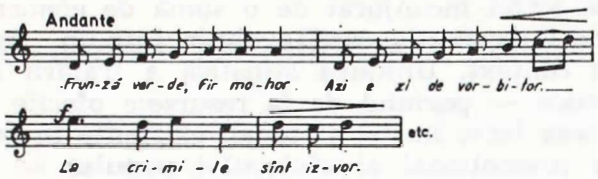
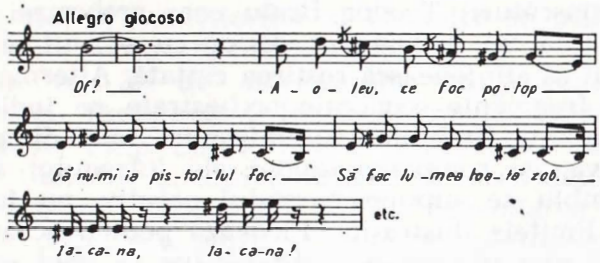


Apoi, rînd pe rînd, cîteva mari fraze dezvoltă acest început, spre exprimarea încrederii în lumină.

Chiar dacă evocarea evenimentelor și condițiilor vieții contrazice „dreptul la dragoste" (secvențele cîntate de Iulian — „cînd ești lipsit de soare", cu un material motivic ce amintește de elementul *b* din *Preludiu*). Dar, asemenea unei culminații luminoase, credința în frumusețe și iubire capătă la Maria dimensiunile apoteotice ale fericirii în care omul trebuie să spere și pentru care trebuie să lupte. Fraza aceasta, închizînd simetric începutul duetului, — cel mai mare moment liric al operei —, împlinește arcada armonioasă a întregului tablou.

f
În grea-va noap-te ca-re ne-n-con-joa-ră,
— lu-cea-făr, tu mi-ai fost me-reu a-prins. La
gla-sul lău du-ios ca o vi-oa-ră.
etc.
— Mă-n-fi-o-rem ca floa-rea de ca-is!

Asemenea unui jurămînt de credință, care învinge orice adversități, pe culminația aceasta, care coincide cu sărbătorirea Anului Nou, intervin din afara scenei sonoritățile unui cîntec revoluționar — *Privesc din Doftana*. Din nou compozitorul optează pentru obținerea efectului maxim fără expansiuni sonore spectaculoase, preferînd ascensiunea lirică prin care capătă un mai larg orizont al sentimentelor. Finalul propriuzis al tabloului, cu arestarea celor doi de către Siguranță, readuce elementul de narațiune în sfera acțiunii dramatice, replică violentă la melancolia preludiului introductiv al scenei (replica se constituie muzical din reluarea variată a primei teme, *a*, din *Preludiul* operei.)

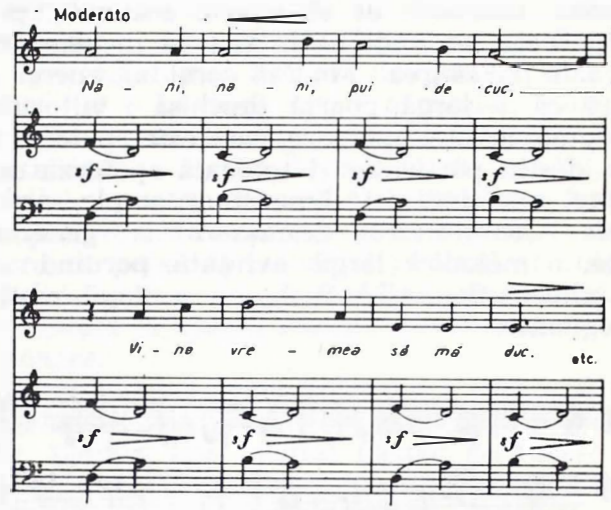
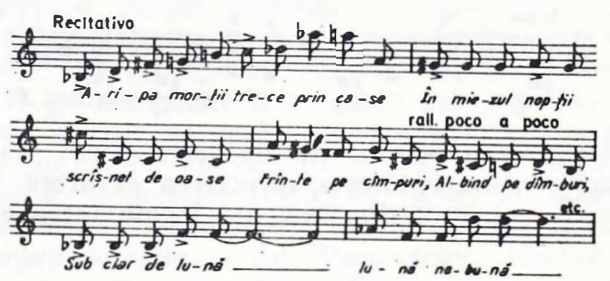
„Interogatoriul", *Tabloul III*, aparține tot sferei narațiunii de fapte, cu scopul de a contura totodată trăsături definitorii ale caracterelor personajelor principale. Rezumîndu-se la desfășurarea unui dublu interogatoriu — în paralel — la care sînt supuși Maria și, separat, Iulian, tabloul se construiește din replici caracteristice, reflex al unor atitudini caracteristice. Pe de o parte oamenii Siguranței, cu reacții violente, agresive, pe de altă parte Maria, opunînd o rezistență gravă, prin negare, și Iulian, devenit din acuzat, acuzator. Pentru construirea muzicală a acestui interogatoriu, puternic marcat prin timbralizarea individualizată a instrumentelor și prin pregnanța registrației vocale, compozitorul utilizează mai ales motive ritmico-melodice preluate de orchestră, care sprijină dialogurile. Iată cîteva dintre cele mai reliefate motive, începînd din scurta introducere orchestrală (*a*, motiv cromatic de optimi), apoi din formularea elementelor de acuzare (motiv *b*, care amintește oarecum *Preludiul* operei) sau unul dintre elementele anchetării (motiv *c*, mai complex, care va sta la baza finalului de tablou, construit sub aspectul unei *stretta* de tempo și ritm).

Pentru prima dată o secvență se încheie pe maximum de încordare, transmisă ascultătorului ca atare, prin mijloacele sonore ale nuanțelor puternice, ale tensionării ritmice. Aceasta se explică prin necesitățile de culminație dramaturgică și prin contrastul cu tabloul următor, „După gratii" (*Tabloul IV*). Secvența închisorii este realizată sub forma

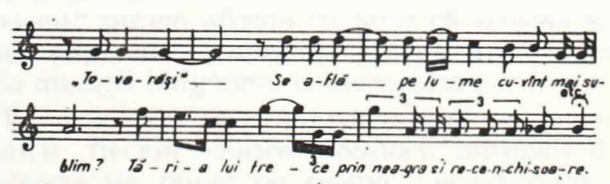
https://biblioteca-digitala.ro

unui lied tripartit, în care corul deținutelor (cu solo de soprană) constituie pilonul melodic principal, bazat pe o tematică de filiație populară.

Partea centrală a liedului este împărțită în două momente care apar legate prin contrastul aparent dintre sfidarea cîntecului țigăncii Mița, ostentativ agresiv, la adresa temnicerilor,

și dialogul ce urmează bruștei apariții în celulă a Mariei. Aici, efectul unui zgomot de lanțuri se adaugă muzicii în nuanțe sumbre, de un caracter subliniat depresiv.

Încheierea tabloului, cu reluarea cîntecului deținutelor, se leagă muzical de *Tabloul al V-lea, „Mama"*. De această dată, structura lirică a liedului, pe care se construiește tabloul este dată de un cîntec doinit (amintind oarecum melodica introducerii *Tabloului al II-lea*) prin care Mama jelește soarta fiicei sale, al cărei destin nu îl înțelege pe de-a-ntregul.

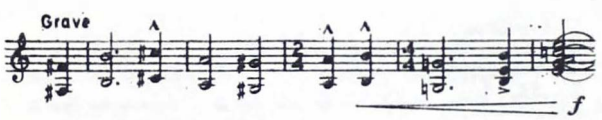
Duetul propriu-zis se desfășoară pe fraze legate una de alta, cu o ritmică agitată atît în replicile solistice, cît și în cele instrumentale. Caracterul oarecum informativ al dialogului este conferit de specificul cuvintelor schimbate între Maria și Mamă, din care se află despre apropiata naștere a copilului și evadarea lui Iulian. Dar, încadrarea pregnant melodică a acestui dialog, prin cîntecul de jale al mamei, nu lipsește acest tablou de linia lirică necesară înaintea finalului operei. Din nou compozitorul a apelat la culminația lirică, ca fiind mai apropiată de specificul povestirii sale, evitînd accentele exterior patetice.

Cu finalul operei — *Tabloul VI*, „Sub aripa morții" — Teodor Bratu îndreaptă mersul dramaturgiei spre o sinteză a tuturor elementelor prezentate pînă acum. Personajul Mariei capătă noi dimensiuni în prima parte a tabloului, prin marele solo al sopranei. Precedat de o variantă a momentului intrării Mariei în închisoare (*Tabloul IV* după cîntecul Miței), Cîntecul de leagăn nu este un simplu prilej de popas liric. Atît cuvintele Mariei, impregnate de tristețe, cît și structura melodică a lui aparțin unei sfere expresive precis orientate.

De asemenea, între strofele cîntecului, două elemente tematice ne reținatenția. Primul, instrumental, sugerează încrederea fetei în ajutorul tovarășilor ei de luptă (motiv ce va fi amplificat mai tîrziu); al doilea este un recitativ vocal asemănător, prin vioiciunea ritmică și dinamică, prozodiei descîntecelor populare.

Recitativo
A-ri-pa mor-ții tre-ce prin ca-se În mie-zul nop-ții
rall. poco a poco
scriș-net de oa-se Prin-te pe cîm-puri, Al-bind pe dîm-buri,
etc.
Sub clar de lu-nă lu-nă ne-bu-nă

Alcătuit din mai multe secvențe — cu rostul de a sluji drept concluzie pentru întreaga narațiune — tabloul se continuă cu o scurtă scenă în care Maria află de la un deținut că tovarășii nu au părăsit-o. Și, înflăcărată de această speranță, cîntă, asemenea lui Iulian la începutul operei, sentimentul de încredere în viitor, în cauza luptei. Este un prim moment apoteotic al finalului, net deosebit de ambianța expresivă de pînă acum, construit sub forma unui amplu *arioso*.

https://biblioteca-digitala.ro

Mersul acțiunii se precipită. Intrarea directorului închisorii (pe motivul introductiv al *Tabloului III),* spaima și neliniștea așteptării execuției anunțate de el (timp care se materializează, în trecerea sa, prin dinamica sugestivă a unui cor de culise, cu intonații de marș revoluționar, la care se adaugă bătăile îndepărtate ale unui orologiu și reluarea în orchestră, în nuanțe scăzute, a cîntecului de leagăn) preced nevenirea, cu funcție leitmotivică, a cîntecului „Privesc din Doftana". Pe această pregătire, care înseamnă totodată creșterea încordării psihologice, irumpe momentul dramatic al eliberării, realizat prin mijloacele *parlando-ului.* Aici se încheie propriuzis povestirea. *Finalul* coral al operei apare ca o largă poartă deschisă viitorului. Treptele acestei apoteoze, care este apoteoza unui destin particular și totodată apoteoza unei lupte colective, au dimensiuni ample, oratoriale. Compozitorul desfășoară, cu generozitate, o melodică largă, avîntată, pornind de la alternarea — A. B. A. — a două motive pregnante.

Ultimele faze ale orchestrei, în această ambianță de efervescență sonoră — prima la aceste dimensiuni din întreaga operă — readuc cu alt profil, ascendent, sunetele de bază ale *Preludiului,* căpătînd acum o maximă forță de înălțare.



Urmărirea operei, ca un mare poem vocal simfonic, îndreptățește aprecierea ei drept un monolit alcătuit din secvențe legate între ele, așa cum spuneam la început. Deși prezența corului nu este, teatral, necesară, dimensiunile sonore ale intervențiilor sale amplifică spectrul expresiv al evoluțiilor vocale, principale sau epizodice. Portretul liric al Maniei este astfel înconjurat de o sumă de elemente care îi proporționează evoluția într-un anumit context. Unitatea stilistică a tratării armonice — pornind de la resursele oferite de sinteza între modal și tonal, existente în fondul intonațional al cîntecului popular — libera mișcare a vocilor, într-o polifonie firească de „atitudini" sonore, sînt rezultantele aceleiași concepții de cursivitate a narațiunii. Fără a căuta efecte cu totul speciale (excepție făcînd poate sunetul sirenei, transmisia emisiunii de radio, zgomotul de lanțuri sau de împușcături) Teodor Bratu cere orchestrei să susțină un permanent dialog cu soliștii, evitînd să stînjenească rostirea cîntată. Alternanta de fragmente economic orchestrate pe individualități timbrale, cu unisonuri sau, dimpotrivă, cu complexe sonore ale întregului ansamblu se supune mersului narativ, nu însă la limitele ilustrației. Pledează pentru aceasta mai ales momentele introductive — mici preludii — ale fiecărui tablou, precum și strînsele relații motivice de pe parcursul operei, care aparține ansamblului dramaturgic.

Dreptul la dragoste, operă care poartă nu numai consecințele unei experiențe personale, ci și pe cele ale evoluției teatrului nostru muzical de-a lungul a trei decenii, constituie pentru Teodor Bratu acea importantă încercare de a crea un teatru muzical contemporan, inspirat din contemporaneitate. Reușita are, din această cauză, tocmai la un temperament înclinat spre lirism, semnificații majore. Și, poate în primul rînd, arată că potențarea maximă a valențelor talentului său componistic este condiționată de sincera angajare pe făgașul ales. Ceea ce, neîndoios, este demonstrat de Teodor Bratu cu prisosință în această nouă partitură a sa, care vine să întregească domeniul teatrului muzical românesc contemporan.

https://biblioteca-digitala.ro

Trei decenii de înflorire a culturii muzicale în R. P. Bulgaria

de **Ivan VEZNEV**

O dată cu cîntecele cu care coborau partizanii din munți, o dată cu lozinca „Moarte fascismului — libertate poporului", o dată cu bucuria generală a eliberării patriei la „9 septembrie 1944", încă din primele zile ale noului stat al muncitorilor și țăranilor se năștea și noua cultură muzicală socialistă.

În cei 30 de ani, creația compozitorilor Pancio Vladigherov, Petco Stainov, Liubomir Pipcov, Filip Cutev, Marin Goleminov, Veselin Stoianov și alții a căpătat un sens deplin, a dobîndit importanță pentru dezvoltarea pe mai departe a muzicii. Creațiile apărute încă în anii grei ai asupririi poporului și ai rezistenței active, au fost creații cu tematică de luptă revoluționară ca balada pentru voce și pian *Călăreții* de L. Pipcov (1928) și mai tîrziu balada corală pe același text de P. Stainov (1933), poema lui Pipcov pentru cor și orchestră *Nunta* (1934) — creații legate tematic de prima răscoală antifascistă din lume, izbucnită în Bulgaria și înăbușită sălbatic în septembrie 1923, ca și prima simfonie a lui Pipcov, dedicată războiului civil din Spania (1937—1939) sau cîteva cîntece revoluționare corale sau pentru voce solo ale lui Svetoslav Obretenov în perioada 1933 pînă în 1944 și altele asemănătoare.

Această tematică revoluționară provenea și din particularitățile specifice dezvoltării morale și social-obștești ale poporului bulgar. Ar trebui să se reamintească, că numai cu 10 ani înainte de „9 septembrie 1944", la o anchetă făcută de o mică revistă muzicală, privind stilul muzical național bulgar, L. Pipcov, în vîrstă pe atunci de 30 de ani declara : „după cum toți poeții naționali de seamă din trecut au ales lupta și răscoala ca element de bază al spiritului bulgar, și stilul muzical bulgar trebuie să aibă înainte de toate un drum de luptă." Aceasta a fost o afirmație adevărată : un alt drum al dezvoltării muzicii bulgare nu putea exista.

În noile condiții sociale favorabile această cale devenea și mai necesară. Începutul revoluționar—eroic, specific celor mai bune modele ale creației populare bulgare, cîntecele despre eroi mitici și haiduci viteji, și chiar și partea cea mai bună a literaturii clasice și a poeziei, devenea din acest moment principala sursă de inspirație a creației muzicale bulgare. Încă din primii ani ai construcției socialiste au apărut cantata *9 Septembrie* a lui F. Cutev (1946), *Uvertura eroică* a lui P. Vladigherov (1949), *Al doilea cvartet de coarde* (1948) și *Simfonia a doua* (1945—55) a lui L. Pipcov — dedicate luptei antifasciste, lucrări care au influențat o întreagă epocă a muzicii bulgare. Acestea, și multe alte creații asemănătoare, cristalizate în cei 30 de ani, rămîn valabile și în zilele noastre. Nu a fost întîmplător faptul că opera eroică *Momcil* a lui L. Pipcov, în care apare ca personaj principal poporul și chipul eroului-luptător pregnant oglindit în muzică, a fost creată în ajunul marilor evenimente revoluționare.

De asemenea, genul baletului a cunoscut un reviriment abia după victoria de la 9 septembrie, cînd a fost montat *Cîntec haiducesc* al lui Al. Raicev (1952) — cu chipul viu colorat al unuia dintre eroii populari îndrăgiți — Ceavdar, puternic conturat de poetul revoluționar Hristo Botev (1848—1876) în poezia sa *Haiducii*, folosită ca motiv principal în libretul baletului.

Începuturile unui cadru tematic în arta muzicală bulgară, mai ales după primii ani de după revoluția socialistă, l-au conturat o seamă de activiști politici. Așa de pildă, marele comunist bulgar cunoscut în lumea întreagă Gheorghi Dimitrov — unul din primii conducători bulgari ai erei socialiste, chema în anul 1947 pe compozitorii bulgari : „să exprime în noile creații muzicale lupta eroică a poporului împotriva fascismului," precum și avîntul creator al maselor populare. Astfel au apărut operele *Antigona '43* a lui L. Pipcov (1964), *Noapte de iulie* a lui Paraschiev Hagiev și cea mai recentă operă, *Neliniște*, a lui Al. Raicev. În genul simfonic se cuvin a fi reliefate simfonia *Pe viață și pe moarte* a lui Jul Levi (1959), uvertura *Septembrie* 1923 de Vasil Cazangiev (1960), *Simfonia a III-a* a lui M. Goleminov (1970), momentele simfonice *Laipție '33* (1972) și *Recviemul de septembrie* (1973) de Al. Raicev, fără să vorbim despre reflectarea acestei teme în genurile cîntecului coral sau al lucrărilor coral-instrumentale. În ceea ce privește recomandarea lui Dimitrov : „să exprime elanul multilateral creator din prezent" putem afirma cu tărie că aceasta și-a găsit expresia în aproape fiecare din producțiile muzicii bulgărești contemporane.

Victoria de la „9 septembrie" a devenit pentru fiecare dintre creatorii muzicali din Bulgaria un punct de seamă, constituind în

https://biblioteca-digitala.ro

același timp începutul unui mare avînt, reunind cele mai prodigioase forțe creatoare. În ritmuri mai rapide și dense sau mai line, într-o formă mai directă și nemijlocită sau indirectă, fiecare își contura adevăratul său drum artistic. Nici un muzician cu talent nu a rămas de partea reacționarilor și exploatatorilor. Toate personalitățile creatoare cinstite și cu talent au îmbrățișat steagul unității patriotice, steagul de luptă al Frontului patriei și au pornit pe drumul indicat de partidul comunist. De aici și democratizarea culturii muzicale bulgare, fără de care ar fi fost imposibilă existența unei arte născute și călite în luptele revoluționare. Accesul nelimitat, deschis maselor spre sălile de concert și teatru, a mers mînă în mînă cu căutarea și găsirea unui limbaj compozițional accesibil.

Încă din primele zile de după „9 septembrie" a început să se dezvolte și să înflorească cîntecul de masă. Autori ca : Asen Carastoianov, Gheorghi Dimitrov, Svetoslav Obretenov și chiar Dimităr Petcov, Todor Popov și mulți alții au cîntat construcția, partidul, solidaritatea internațională. Cîntecul a umplut viața de fiecare zi a multor brigăzi de tineret, a sportivilor și militarilor, a înflăcărat inimile copiilor. Pe de altă parte, cîntecul de masă s-a transformat într-o componentă a fondului general intonațional, unele dintre elementele sale găsindu-și loc și în lucrări de mari proporții. Astfel, în tema inițială a *Simfoniei a II-a* a lui P. Stainov (1949), a apărut și un avîntat motiv de marș. E și cazul *Simfonici tineretului* creată în același an de F. Cutev, fără să mai vorbim de P. Vladigherov, care a folosit ca teme ale uverturii eroice *Nouă Septembrie* propriile sale cîntece de masă. Alături de Pipcov, Stainov, Cutev, o prețioasă contribuție la dezvoltarea genului simfonic au avut-o și Al. Raicev, Ivan Marinov, J. Levi, Țvetan Țvetanov, M. Goleminov, Pencio Stoianov, Gh. Tutev, Dimităr Hristov, V. Stoianov, Krasimir Chiurcciischi ș.a.m.d.

În genul operei au apărut creații ca *Momcil* și *Antigona '43* de Pipcov, *Ivailo* de Goleminov (1958) *Maistorul din Boian* de C. Iliev (1962) *Iula* de Kr. Chiurcciischi (1969), *S-a furat consulul* de I. Dimov (1970), *Bunul om din Secian* de Simeon Pironcov (1973) *Promcteu înlănțuit* de Lazar Nicolov (1974) și *Neliniște* de Al. Raicev. Un alt compozitor, Hagiev, a elaborat o serie de lucrări lirico-umoristice : *Nebunul satului* (1959) (un fel de Păcală), satirice : *Cavalerul* (1967) sau dramele psihologice *Albena* (1962), *Moarte de iulie* (1964), și *Meșterii* (1966).

O mare dezvoltare a cunoscut concertul instrumental al cărui reprezentant de seamă îl putem considera pe Vladigherov, autorul a trei concerte pentru pian și unul pentru vioară, în trecut. După revoluție Vladigherov a mai scris cinci concerte pentru pian și două pentru vioară ; literatura muzicală concertantă a fost îmbogățită în continuare prin creația lui V. Stoianov cu lucrări pentru vioară, violoncel și pian. În prezent genul concertant a căpătat o mare amploare creindu-se nu numai concerte pentru pian și vioară, dar și pentru alte instrumente de coarde și de suflat. Putem aminti astfel *Concertul simfonic pentru violoncel și orchestră* al lui Pipcov (1960), *Concertul pentru clarinet cu o orchestră de cameră și percuție* (1967) sau *Concertul pentru cvartet de coarde și orchestră de coarde* de M. Goleminov (1974).

De asemenea creația camerală a fost bine reprezentată prin lucrări de Goleminov, B. Iconomov, D. Sagaev, L. Nicolov, V. Cazangiev, B. Eliezer, D. Tăpcov, P. Hristoscov, St. Remencov, Ivan Spasov, Gh. Costov și alții. Piesele pentru solo instrumental sau vocal s-au bucurat de interesul multor creatori.

G. Dimitrov, Sv. Obretenov, D. Petcov, T. Popov, Al. Tanev, Kr. Chiurcciischi și alții sînt nume reprezentative de binecunoscuți autori de piese corale.

În muzica bulgară contemporană întîlnim forme muzicale mai puțin reprezentate în trecut și care în anii regimului popular s-au putut dezvolta. De o atenție mărită se bucură cantata și oratoriul, genuri care prin esența lor se adresează unui larg auditoriu. *Cantata* de Fil. Cutev (1946), oratoriul *Partizanii* (1952) și cantata, *Cîntă locul meu natal* (1954) de Sv. Obretenov, *Oratoriul vremii noastre* pentru solist, recitator, cor mixt, cor de copii și orchestră de L. Pipcov (1959), *Cîntare patriei* (1960) cantată pentru cor de copii, cor de fete, cor mixt și de bărbați de Gh. Dimitrov, pe versurile marelui poet și scriitor național clasic, Ivan Vazov (1850—1921), cantata *Septembrie 23* de C. Iliev (1963), simfonia cantată *El nu va muri* (1949) de Al. Raicev după balada *Hagi Dimităr* de Hr. Botev și multe alte creații marchează momente importante în peisajul muzical bulgar contemporan.

Muzica de estradă bulgară numără compozitori talentați ca I. Țancov, P. Stupev, B. Caradimcev, A. Boiagiev, E. Gheorghiev, B. Eleizer, T. Rusev, D. Vălcev, A. Zaberschi, As. Iosifov și alții. În muzica de operetă un prim loc îl ocupă Hagiev, care alături de As. Carastoianov, G. Zlatev-Cerchin, J. Levi, V. Raicev, Al. Vladigherov găsesc noi dimensiuni operetei și muzicalul-ui bulgar. Aici s-ar putea adăuga și muzica de teatru și de film privită în strînsă legătură cu dezvoltarea noii cinematografii bulgare socialiste și cu noul teatru dramatic, muzică care e rezultatul creatorilor P. Stupel, G. Tutev, Sim. Pironcov, Bor. Caradimcev și mulți alții. Nu trebuie să uităm cîteva din exemplele clasice de muzică de film din anii de după Eliberare ca aceea la filmul *Neliniște* de L. Pipcov (1951), muzica filmului *Sub jug*, după romanul epopee al lui I. Vazov (1888), de Cutev (1952). Din muzica de teatru o amintim pe cea scrisă de P. Vladigherov (1954) pentru piesa *Fericire*, de Orlin Vasilev.

https://biblioteca-digitala.ro

Datorită accesibilității, muzica simfonică cu program — despre care vorbește marea diversitate de titluri — s-a bucurat de un larg ecou în rîndul auditorilor.

Și tot acest avînt în creația muzicală a Bulgariei noi a putut deveni posibil datorită creșterii măiestriei muzicale interpretative, datorită pleiadei de cîntăreți și instrumentiști, crescuți în anii socialismului (H. Ghiaurov, Raina Cabaivansca și alți numeroși tineri interpreți care s-au remarcat în concursuri și festivaluri internaționale).

Un fapt important care influențează creația compozitorilor din Bulgaria este existența în prezent a 7 Opere de Stat și a 10 Orchestre simfonice. Afirmarea creației muzicale bulgare s-a înfăptuit și cu concursul prețios al unor redutabile formații ca: cvartetul-veteran „Avramov", cvartetul „Dimov", ansamblurile „Soliștii din Sofia", „Colegiul de muzică camerală" ; Capela bulgară corală „Sv. Obretenov", corul pionieresc „Schimbul vioi", corul de copii Radio, ansamblul de dansuri de pe lîngă Radiodifuziunea bulgară, Corul cameral din Sofia și multe alte coruri feminine, bărbătești și mixte, fără a omite marele număr de formații artistice de amatori.

De curînd s-a încheiat cel de-al IV-lea festival republican al creației artistice închinat jubileului revoluției socialiste, care a demonstrat o dată în plus un înalt nivel al măiestriei artistice. Măreața reprezentație populară de mase l-a făcut pe primul secretar al C.C. al Bulgariei și Președinte al Consiliului de Stat, Todor Jivcov ca într-o cuvîntare a sa să-și numească țara „republica creațiilor artistice". Nu este întîmplător faptul că mulți compozitori au dedicat cîntece acestui festival. Alături de creatori se cuvin a fi amintiți și dirijorii Asen Naidenov, Vasil Stefanov, Atanas Margaritov, Dobrin Petcov, Constantin Iliev, Ivan Marinov, Mimităr Manolov, Vasil Cazangiev, Svetoslav Obretenov, Boncio Bocev, Gheorghi Robev, Vasil Arnaudov, Dimităr Dimitrov, Vasil Lolov, Mihail Milcov, Zahari Mednicarov, Hristo Nedealcov și mulți alții — activi propagatori ai muzicii bulgare.

Pentru clasificarea unor probleme importante ale culturii muzicale contemporane bulgare o mare importanță a avut-o saltul calitativ făcut de teoria și critica muzicală ca și formarea multor cadre muzicale calificate.

S-a ridicat pe o treaptă superioară și nivelul institutelor muzicale — științifice și educative — în primul rînd Institutul de muzică al Academiei de științe bulgare — și de asemenea Conservatorul de stat bulgar cu facultățile specifice.

În popularizarea muzicii bulgare o mare importanță o are tipărirea literaturii științifice și populare — în special revista *Știință și artă*.

O contribuție de seamă în propagarea artei noastre muzicale o au și instituțiile specializate de la școlile muzicale, Editurile din întreaga țară, inclusiv Radioul și Televiziunea.

Tot acest climat creator favorabil îndrumă pe compozitorul bulgar spre o creație realistă, care este începutul și baza pentru o cultură progresistă, socialistă. Principalul izvor al creației este omul contemporan — constructor cu dorințele și visurile sale, cu temele epocii sale, în care trăiește, care îl emoționează ca luptător pentru pace și solidaritate internațională în numele societății care se naște și învinge, a societății celei mai drepte.

E important să se sublinieze și caracterul popular al muzicii bulgare, care își găsește expresia nu numai în prelucrarea folclorului făcută și de generația mai tînără. Caracterul popular primește înainte de toate expresia în unirea deplină a creatorului cu importantele probleme ale contemporaneității. Observată mai ales la compozitorii bulgari mai tineri, prezența elementelor expresiei muzicale populare în muzica contemporană dovedește dorința de exprimare a conținutului plin de ideile și trăirile epocii noastre de însemnate transformări.

Aceasta e trăsătura deosebită a noii muzici bulgare în cei 30 de ani ai existenței libere — ani de creștere necontenită, ani ai luptei creatoare aprige, ai unei culturi muzicale naționale socialiste care merge înainte.

(În românește de Paulina Babici)

https://biblioteca-digitala.ro

Melodia infinită*)

de **Wilhelm BERGER**

„Melodia este liberarea gîndului poetic ..."
Wagner

Marea artă este creată pentru a impresiona nemijlocit trăirea și gîndirea, vibrațiile muzicii se adresează sufletului pentru a găsi aici condiția prielnică comunicării expresiei măiastre, pentru a răsuna în noi generînd entuziasm, conducînd astfel spre o cît mai adîncită cunoaștere. Rațiunea vine să împlinească acest proces, realizînd și impunînd ordine într-un ocean de impresii, separînd sau unind apoi lucrurile, clarificînd unele aspecte sau precizînd funcționalitatea momentelor diferite, înțelese însă negreșit — și toate — ca segmente ale unui întreg de formidabilă cuprindere.

Astfel se arată a fi contactul nostru cu opera lui Richard Wagner, ca și rostul convorbirilor noastre pe care am plăcerea să le conduc *).

Prilejul de a contempla aici la Bayreuth o bună parte a creației lui Richard Wagner, de a trăi în atmosfera înaltei arte, ne oferă din plin posibilitatea pătrunderii în largul universului artei wagneriene. Reprezentațiile succesive la care am luat parte ne-au adus acumulări tot mai bogate, venite în valuri, copleșitoare prin multitudinea elementelor pe care le-au purtat spre noi, punînd la încercare receptivitatea noastră, capacitatea de înțelegere a lucrurilor în totalitatea lor.

Nicicum nu putem să ne propunem să rezolvăm în numai cîteva ore de seminar un noian de probleme, să găsim răspuns întrebărilor atît de diferențiate pe care le poate ridica fiecare, simțindu-se îndemnat fie prin natura problematicii poetico-filozofice aflată în cauză, fie prin particularitățile și complexitățile partiturilor audiate. Vom încerca așadar pentru început deslușirea unor trăsături principale și definitorii, stabilindu-ne astfel puncte de sprijin și de referință, în scopul obținerii unei viziuni de ansamblu.

Vă propun să ne concentrăm atenția asupra conceptului de melodie. Este un domeniu prioritar, o dimensiune esențială în gîndirea lui Richard Wagner. De aici pornește totul, la el se rezumă în ultimă instanță totul.

În viziunea lui Wagner, cea mai perfecționată operă de artă este drama muzicală. Ca element suprem al muzicii înțeleasă ca mijloc de expresie în drama muzicală, melodia primește o investitură fără precedent. „Melodia este liberarea gîndului poetic infinit condiționat spre conștiința adînc simțită a celei mai înalte libertăți a sentimentului : ea este nearbitrarul voit și arătat, neconștientul conștient și clar vestit, necesitatea justificată a unui conținut infinit cuprinzător, condensat din ramificațiile sale cele mai îndepărtate spre cea mai precizată exteriorizare a simțirii".

Această frază axiomatică din *Gesammelte Schriften und Dichtungen* von Richard Wagner (volumul IV, pagina 142), explicitează diferența dintre conceptul de „melodie infinită" (care transcede cuvîntul poetic, melodia exprimînd și obiectivizînd dincolo de imagistica și semantica versului) și conceptul de „melodie absolută" (de ordin instrumental, provenită din melodia pură de dans, nelegată de cuvînt, abstractă deci), diferență adîncită în scrierea *Eine Mitteilung an meine Freunde* (volumul IV din opus citat, paginile 224—226).

Tot aici, (pagina 223), Wagner — care cu privire la metoda sa de compoziție păstrează paradoxal o tăcere aproape totală — desemnează în linii străvezii procesul de încropire a tehnicii leitmotivice : „Mi-amintesc că — încă înainte de a trece la realizarea propriu-zisă a *Olandezului zburător* — am proiectat mai întîi balada Sentei din actul doi, ca vers și melodie ; în această piesă expusesem inconștient sîmburele tematic al întregii muzici a operei : a fost tabloul condensat al întregii drame, așa cum stătea în fața sufletului meu ; cînd am vrut să stabilesc titlul acestei lucrări terminate, m-am simțit îndemnat să o numesc „baladă dramatică". În timpul realizării finale a compoziției, imaginea tematică primită s-a extins involuntar ca o țesătură desăvîrșită asupra dramei în întregul ei ; trebuia doar — fără să fi vrut inițial — să dezvolt mai departe și deplin, spre direcțiile lor proprii, germenii tematici diferiți care erau continuați în baladă, și astfel aveam în fața mea stările principale de expresie ale creației poetice ca de la sine în configurații tematice precizate... Asemănător am procedat apoi în *Tannhäuser* și în sfîrșit în *Lohengrin ;* numai că aici nu aveam înaintea mea o piesă înainte terminată, ca acea baladă, ci imaginea în care se adunau razele tematice, căci o creasem mai întîi pe ea, din structurarea scenelor, din creșterea organică a acestora din ele însile, lăsînd-o să apară în formă modificată pretutindeni, acolo unde era necesară pentru înțelegerea situațiilor principale".

Sistemul organismelor motivice care conferă dinamicitate „melodiei infinite" se conjugă cu

*) În perioada 26—29 august 1974, compozitorul Wilhelm Berger a condus la Bayreuth un *Seminar de muzicologie Wagner*. Textul de față reprezintă prima din cele patru prelegeri susținute de autor ca invitat al Festivalului de la Bayreuth, prelegeri pe care le publicăm în paginile revistei noastre.

https://biblioteca-digitala.ro

„mecanica orchestrală". Aceasta nu este scop în sine, ca în „muzica absolută" sau în „pictura sonoră", „mecanica orchestrală" trebuie să fie „mijloc al expresiei", îndreptat asupra „subiectului expresiei", pusă, deci în slujba „conținutului unitar artistic" în care „forma unitar artistică" este doar o reprezentare a conținutului general dat de ideea poetică a dramei. „Expresia muzicii" în devenirea ei continuă absoarbe, valorifică și dezvoltă cele mai fine și sugestive particularități ale „mecanicii orchestrale", condiționînd complexități simfonice de o fenomenală masivitate și suplețe, un colorism sonor de nemaiîntîlnită putere de diferențiere, întrepătrunderea unor ansambluri vocale și simfonice în vîltoarea „etern-devenindului". Acțiunea scenică este focarul în care se concentrează poezia formativă a dramei și muzica implicată în ea. În consecință, „mecanica orchestrală" coboară într-un „abis mistic", orchestra invizibilă răsunînd dintr-un loc ascuns privirii ascultătorilor, „abisul mistic" separînd „realitatea de idealitate", proiect tradus în viață prin fundarea, acum un secol, a teatrului din Bayreuth, numit Festspielhaus.

Cu alte cuvinte, Wagner desăvîrșește obiectivarea motivului și a melodiei, înlocuind comentarea orchestrală a substanței simbolice prin simfonizarea totală a elementelor supuse devenirii în cadrul unor cicluri imense, pînă la complexitatea dovedită în *Tetralogie*, în *Tristan și Isolda* și apoi în *Parsifal*. Adică, începînd cu opera *Olandezul zburător* (1841) — pornind de la miezul ei, balada Sentei —, Wagner adîncește și extinde tehnica leitmotivică, mai precis plurifuncționalitatea melosului motivic conducător, esențial determinat dramatic și expresiv determinant într-un flux muzical vocal-instrumental, mărind și generalizînd apoi implicațiile simfonice ale devenirii necontenite în cadrul unor dezvoltări simfonice care cuprind drama muzicală în întregul ei, drama muzicală sincretică fiind scopul expresiei. Din această cauză, operele din ultima perioadă au fost caracterizate fie „Orchesteroper", fie „Symphonische Oper".

Muzica — înțeleasă ca o artă ale cărei evenimente se desfășoară în timp, al cărei conținut se relevă prin mulțimi de stări și deveniri purtate de microelemente de timp ce se încheagă în macrotemporalitatea întregului — această muzică începuse pe la mijlocul secolului XIX să se definească tot mai mult și stăruitor printr-o înnoitoare folosire evolutivă a substanței melodice. A existat fără îndoială un larg concurs al marilor romantici cu privire la cercetarea sistematică a resurselor imanente materiei sonore melodice, proces care străbate în fel și chip spațiul și timpul. Unul din cele mai concludente exemple îl oferă *Simfonia a patra* — concepută în anul 1841 și definitivată un deceniu mai tîrziu — de Robert Schumann. Aici, partea a patra reprezintă dezvoltarea, repriza și coda primei părți, cu alte cuvinte, una și aceeași substanță — întreaga simfonie posedă numai trei conducte-modele generatoare — trece prin toată lucrarea, pentru a culmina, pentru a primi un caracter final, pentru a aduce concluzia și dezlegarea conflictului simfonic. Aici este vorba nu de o re-aducere ciclică, identică sau formal variată, a unor elemente anterior expuse, nu numai de derivări și regrupări motivice — prin divizare, răsturnare, recurență, procedee adiționale — atît de frecvente în muzica barocă și clasică, ci de o reînvestire calitativ semnificativă, de metamorfozarea expresivă și astfel structurală a unor entități tematice generatoare și continuu înnoitor-simbolice pe planul evoluției, al conținutului.

Al doilea exemplu strălucit este Tetralogia *Inelul Nibelungului* (1853—1874) de Richard Wagner, ciclu de proporții uriașe, în care filiația și evoluția motivelor conducătoare, în veșnică schimbare, condiționată de sensul acțiunii dramatice, susține în întregul lui arcul dintre *Aurul Rinului, Walkyria, Siegfried* și *Amurgul zeilor,* menținîndu-și nu numai o funcționalitate scenic-dramatică, ci și dramaturgic-muzicală, exprimînd astfel pe cea mai înaltă treaptă idealul romantic al poeticului în muzică.

Leitmotivul wagnerian acreditează așadar variabilitatea expresivă și pregnant semantică a unor prototipuri sonore, înțelese ca celule generatoare de sentiment și de sens declarat, adică polifuncționalitatea motivului — simbol în evoluția acțiunii muzical-dramatice, corelînd, pe plan pur muzical, începutul cu sfîrșitul, apariția cu dispariția, iar ciclicitatea fenomenelor înscriindu-se între aceste puncte cardinale.

La începutul secolului XIX, prin 1801—1802, în *Prelegeri despre literatura frumoasă și artă* (volumul întîi, pagina 178, al ediției din Heilbronn, 1884), August Wilhelm Schlegel definise arhitectura și muzica drept arte de cea mai severă științificitate. Acest lucru, deplin valabil în perspectiva acelui timp, gîndindu-ne numai la *Arta fugii* de Johann Sebastian Bach, avea să se adeverească prin noul constructivism — departe de a fi acuzabil ca formalism — atît de pronunțat și creator în „noul val" al simfoniei romantice tîrzii. În 1853 apăruse la Leipzig cartea lui Hauptmann, intitulată *Die Natur der Harmonik und der Metrik,* în cuprinsul căreia conceptul timpului muzical — stăruitor analizat anterior de Kant, Schlegel, Schelling și Hegel în prelegerile lor de estetică — se lega strîns cu factorii principali ai discursului muzical desfășurat. Un nou sentiment al timpului, al dinamicii sonore, al simetriei în timp, al fluxului și refluxului tensiunilor sonore în temporalitatea oferită lor prin procesul componistic, se asocia cu jocul culorilor și al intensităților sonore fin gradabile, iar prin aceasta spațiul orchestral primea măsuri și etajări mai sensibile. Nu întîmplător acesta este mo-

https://biblioteca-digitala.ro

mentul în care Liszt, Wagner și apoi Brahms caută înnoirea conceptului muzical asupra spațiului și timpului, în interiorul cărora se înscriu evenimentele muzicale în diversitatea lor inepuizabilă. „Arhitectura muzicală" devenise, într-un fel nou, cadrul unei arte de idei, de conținut, prin perfectarea proceselor formative de ordin motivic.

Dar să ne aducem aminte ideea lui Wagner: „Melodia este liberarea gîndului poetic infinit condiționat spre conștiința adînc simțită a celei mai înalte libertăți a sentimentului..." Acum să scrutăm orizontul esteticii acelui timp. Estetica hegeliană a avut darul de a genera nu numai reflexii succesive ci și reacții puternice, deopotrivă pe planul gîndirii cît și al creației muzicale. Muzica, privită în sistemul artelor, era supusă unor considerații care vizau direct ființa și modul ei de existență. Prin înalta ei autoritate, cugetarea hegeliană solicita cutezanța compozitorilor, contrariați și iritați nu fără temei, iar această stare de lucru se simte în scrierile lui Wagner; mărturisit sau nu, numeroși compozitori de seamă de după cel de al patrulea deceniu al secolului XIX au fost nevoiți să-și confrunte gîndurile și intențiile cu opiniile exprimate de Georg Wilhelm Friedrich Hegel în celebrele *Vorlesungen über die Aesthetik (Prelegeri de estetică),* publicată de elevii acestuia în anii 1837—1838).

Estetica idealistă postkantiană a dezbătut cu intensitate două aspecte, absolutizate în sisteme metafizice opuse, anume Estetica conținutului (Gehaltsaesthetik) și Estetica formei (Formaesthetik). Această luptă, dusă de Schelling, Hegel, Schopenhauer, Schleiermacher și Herbart nu a rămas fără urmări pentru muzicienii romantici, deoarece cuvintele de ordine ale diferitelor școli de gîndire filozofică măreau confuzia, și așa destul de pronunțată. Conflictul dintre estetica conținutului și estetica formei a cuprins și gîndirea muzicală, mutîndu-se în planul concretului și al aplicației, al practicii și problematicii de creație, pentru a transgresa în cele din urmă hotarul secolului XIX. Însă, teza lui Friedrich Schleiermacher, expusă în prelegerile de estetică (redactarea ultimă datînd din anul 1832—1833) — *Vorlesungen über Aesthetik* — publicate postum (1842), teză conform căreia opera propriuzis estetică depinde de gradul de perfecțiune prin care exteriorul corespunde interiorului, substituind conceptul de frumos prin cel al perfecțiunii artistice, oferea muzicienilor un temei sigur, un criteriu pentru interpretarea creațiilor de geniu din trecut, a capodoperelor, ca și un criteriu înnoitor pentru direcționarea intențiilor componistice în plină amplificare. Corespondența exteriorului (a formei) și interiorului (a mesajului) prin intermediul gradului de perfecțiune (a elaborării și limbajului în multitudinea dar unitatea aspectelor componente) devenise un ideal, înalt dar călăuzitor, în ultimă instanță realizabil atît pe planul muzicii cu conținut explicit (deci programatică) cît și implicit (adică pură, absolută), relativizînd astfel dualitatea: muzică independentă (față de orice factor exterior ei) și muzică dependentă (prin preexistența, absorbția și posibilitatea de suprapunere a unor elemente sau sfere noționale exterioare ei). Cu alte cuvinte, speculația intensivă, pătrunderea filozofică a universului artei precum și analiza fenomenologică (în accepțiunea clasică a termenului) au condus compozitorii, personalități muzicale proeminente la găsirea unor soluții viabile.

Liszt — în reflexiile sale despre Simfonia *Harold în Italia* de Berlioz — afirmase următoarea idee: „Muzica cuprinde în ea, în capodoperele ei, tot mai mult capodoperele literaturii". Trăsătură de unire și echivalare ridicată la rang de concept de creație, această teză a oferit muzicii orchestrale o deschidere spre un conținut nou, spre o problematică invederată de o nouă conștiință artistică, determinînd însă implicit nevizuirea și lărgirea conceptului de formă muzicală. Această necesitate se exprimă în cuvintele concluzive, formulate de Franz Brendel cu privire la formă, în mare, sprijinindu-se pe gîndirea lui Richard Wagner: „Forma nu este nicidecum un lucru existent pentru sine, finit odată pentru totdeauna. Cu fiecare ideal nou de frumos se schimbă și forma, precum se confirmă de-a lungul tuturor epocilor anterioare din istoria artei sunetelor, și numai din acest punct de vedere poate fi lămurită problema. Dacă conținutul este frumos, dacă opera este în stare să satisfacă principala condiție a întregii arte, de a produce o impresie artistică pură, atunci forma este justificată, oricare ar fi ea".

Nu-și păstrează oare aceste gînduri și astăzi deplina lor actualitate? Același Franz Brendel, subliniind că muzica reprezintă „una din culmile conștiinței moderne", afirmă în 1852: „Contemplînd consecințele acestei conștiințe noi cîștigate asupra creației artistice, vedem în primul rînd cum simpla facere de muzică în domeniul muzicii instrumentale pure dispare din ce în ce. Misiunea artiștilor prezentului nu este nicidecum un joc gol cu sunete, noi zărim o joncțiune mai profundă cu poezia și aspirația către conținut, o străduință spre o semnificație mai adîncă, spre o expresie caracteristică". Și pentru a încheia acest tur de orizont se cuvine să citățm o constatare lucidă a acestui autor: „S-a obținut un punct de vedere, prin care învățăm să sesizăm arta muzicii ca una din cele mai înalte și importante componente ale vieții spirituale, noi fiind în stare prin această concepție de a recunoaște și regăsi conținutul spiritual al diferitelor epoci".

Faptul că arta muzicii este prețuită ca una din cele mai înalte și importante componente ale vieții spirituale reflectă din plin și gîndirea, aspirația și creația poetului-muzician Ri-

https://biblioteca-digitala.ro

chard Wagner. El se impune ca un mentor al muzicii noi, care caută și îmbogățește vertiginos condiția prezentului și a viitorului.

Abia acum putem să ne dăm seama ce forțe și adevăruri filozofice radiază din ideea lui Wagner : „Melodia este..." „necesitatea justificată a unui conținut infinit cuprinzător, condensat din ramificațiile sale cele mai îndepărtate spre cea mai precizată exteriorizare a simțirii". Iată menirea supremă a „razelor tematice", iată finalitatea procesului de întregire, a unei îndelungate deveniri continue pornită din sîmburele tematic al întregii muzici a operei" ce înmănunchează deopotrivă „expuneri inconștiente" cît și gradații riguros controlate, din registru în registru, amalgamînd intuiția și știința într-un tot inseparabil ; *este expresia artistică de complexitatea dramei muzicale,* unde muzica este „un mijloc al expresiei", „scopul expresiei" fiind drama (cum precizează Wagner în introducerea la scrierea *Oper und Drama).* Expresia, înțeleasă ca factor suprem și scop, guvernează muzica : proprietățile caracteristice ale frumosului muzical, ale ordinei și armoniei sonore, ale echilibrului și simetriei, ale simplității și diversității, ale polifoniei variaționale și omofoniei acompaniate, ale conținutului și formei, toate se orientează și primesc semnificații artistice legitime prin funcția suverană a expresiei. Relieful melodic este în acest proces principalul exponent al expresiei, iar sensurile expresive ale conductului tematic găsesc sublinieri și potențări în infrastructura armonică, și ea străbătută de voci și substanțe secundare, corelative față de relieful melodic. Diferențierea, particularizarea, corelarea și din nou ramificarea fină și continuă a motivelor tematice devin procedee sistematice în creația lui Wagner.

De fapt, și în esență, melodia infinită provine din recitativul acompaniat, „cîntul vorbit" constituind o modalitate wagneriană fundamentală, în care recitativul — Sprachgesang — de durată imensă se integrează în desfășurarea orchestral-vocală, continuă. În scrierea *Eine Mitteilung an meine Freunde* (opus citat, volumul IV, pagina 324), Richard Wagner se destăinuie : „Întotdeauna am avut mai multă înclinare pentru melodia largă care se extinde îndelung, decît pentru melismul scurt, sfîșiat și contrapunctic asamblat al muzicii instrumentale de cameră propriu-zise". „Melodia infinită" conduce spre edificarea unor secțiuni vocal-simfonice caracteristice, a căror formă nu este dată prin observarea criteriilor muzical-arhitectonice, ci prin natura psihologică și sensurile dramei. „Melodia infinită" infirmă așadar canonul formelor structurate pe numere, unitatea de bază în desfășurarea acțiunii dramatico-muzicale fiind scena și succesiunea scenelor grupate. Cu alte cuvinte, „melodia infinită" este un mijloc de dizolvare a formelor de tradiție, înlocuind structurile organice ale anteriorității, reprezentînd saltul de la criterii generale de formă muzicală spre criterii particulare, netipice și unice, proprii fiecărei lucrări în parte.

Richard Wagner vedea în finalul *Simfoniei a IX-a* de Ludwig van Beethoven cheia spre drama muzicală totală — „das allgemeine Drama". Admirator și exeget al artei beethoveniene, Wagner pune în anii de tinerețe temelia unei gîndiri orchestrale care nu va rodi pe tărîmul simfoniei propriu-zise, ci pe cel al dramei, precizată ca „Musikdrama" cu înțeles de „Gesamtkunstwerk", Simfonia, ca gen de sine stătător, nu-l putea satisface pe gînditorul și inovatorul de imense forțe care a fost Wagner. În scrierea sa *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven,* (1840), el își fixase implicit și relația față de Beethoven, față de clasicism, față de concepția simfonică luată ca atare. Acum, după Uvertura „Faust" („care trebuia să formeze doar prima parte pentru o simfonie mare. „Faustsymphonie"), scrisă în 1840 și care încheie un șir de lucrări de orchestră, începe drumul glorios al operei wagneriene care era să fie totodată și cel al simfonismului wagnerian, prin *Rienzi* (1840), *Olandezul zburător* (1841), *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin (1848).* La apogeul artei sale apare în 1859 *Tristan și Isolda,* un manifest fără precedent al simfonismului romantic de anvergură wagneriană și totodată poartă spre tot ce este nou în simfonismul modern.

După hotărîrea fixată în scrierea *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850), Wagner își concepe apostolatul lui în muzică în chip de Musikdramatiker. În această viziune, orchestrei îi revine misiunea „de a pune în mișcare, de a reprezenta formativ și de a metamorfoza motivele muzicale".

Melodia infinită este fluxul incomensurabil al simbolurilor, iar expresia ei comunică mai presus de puterea cuvîntului, deoarece : „Melodia este liberarea gîndului poetic infinit condiționat spre conștiința adînc simțită a celei mai înalte libertăți a sentimentului : ea este nearbitrarul voit și arătat, neconștientul conștient și clar vestit, necesitatea justificată a unui conținut infinit cuprinzător, condensat din ramificațiile sale cele mai îndepărtate spre cea mai precizată interiorizare a simțirii".

În încheierea acestei succinte expuneri doresc să citez două idei ale lui Richard Wagner, idei, ce se întregesc una pe alta, formulate de Wagner, în legătură cu poemele simfonice de Liszt — *Über Franz Liszt's symphonische Dichtungen,* opus citat, volumul V, pag. 191 — ; „Muzica nu poate înceta, niciodată și în nici o relație în care intră, să fie arta cea mai înaltă, arta mîntuitoare". Iar a doua idee sună în următorul fel : „Muzica este arta cea mai măreață, cea mai incomparabilă, cea mai de sine stătătoare și cea mai particulară".

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru un sistem național de educație muzicală permanentă

de **OVIDIU VARGA**

Nevoia de a cînta, la om, s-a născut poate din dorința de a nu se simți singur, poate pentru a se simți uneori mai puternic. Nevoia de a cînta, a colectivității, s-a născut sigur din dorința colectivității de a fi una singură, de a se unifica, întotdeauna pentru a se simți mai puternică.

La toate popoarele sau națiunile globului, în toate orînduirile sociale, muzica a fost un element organic și necesar tuturor manifestărilor esențiale ale vieții individuale și colective, profane sau religioase, în timp de pace sau război, în mișcările de eliberare națională și socială, în clipele de cea mai exuberantă bucurie sau de copleșitoare durere. Pentru că muzica este în același timp cea mai individuală și cea mai colectivă dintre arte. Este în același timp emoțională și rațională, intuitivă și cerebrală, subiectivă și obiectivă, națională și universală, eteronomă și autonomă, concretă și abstractă, fizică și metafizică, legică și aleatorică, artă și știință. Dar, în primul rînd, pentru că muzica este cea mai consolatoare și cea mai agitatorică dintre toate artele. De aici și uriașa forță educațională, de la origini pînă în zilele noastre, în întreaga istorie a omului și a omenirii. Și firesc, în întreaga istorie a poporului nostru.

Istoria unui individ, ca și istoria unei colectivități, este istoria procesului său educațional. Istoria unui popor, a unei națiuni, este istoria educației sale naționale, în procesul de conștientizare a individului și colectivității, ca apartenență la acel popor sau la acea națiune. Fiecare națiune, de-a lungul istoriei, își elaborează propriul său sistem educațional, în concordanță cu concepțiile sale politice, sociale, economice, etice și estetice. Sistemul educațional socialist este cel mai complex și superior sistem educațional din cîte au existat pînă în prezent în istoria omenirii. Pentru că este științific și moral. Pentru că este modern și specific. Pentru că este național și internaționalist.

Societatea noastră socialistă este — definitoriu și programatic — o societate educațională. Ea impune știința și conștiința perfecționării educaționale permanente, ca o necesitate obiectivă, atît a individului cît și a colectivității, în scopul optimizării continue a bunăstării sale materiale și spirituale.

Forța educațională primordială și permanentă a societății noastre emană de la partid. El concentrează esența înțelepciunii colective, a sensibilității și a fanteziei creatoare a națiunii noastre socialiste. Emană de la conducerea partidului și statului nostru, personal de la tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Au trecut trei decenii de mutații esențiale în structura societății noastre, a națiunii și a individului, timp în care s-au produs procese educaționale în toate domeniile de activitate — economică, politică, socială, științifică, cultural- artistică, morală — în scopul edificării societății socialiste multilateral dezvoltate.

Au trecut trei decenii în care educația muzicală a națiunii socialiste, ca parte integrantă a educației socialiste a națiunii, a cunoscut o amploare, o bogăție și o diversitate de forme și manifestări, demne de marea tradiție națională din trecutul patriei noastre.

Deslușesc trei straturi ale educației muzicale, naționale etice și estetice, în tradiția noastră.

Un strat multisecular, cel mai vechi prin sincretismul folcloric, antrenînd majoritatea poporului din trecut, adică țărănimea. Al doilea strat secular, prin sincretismul folcloric și cîntece patriotice, antrenînd alături de țărănime, micii meseriași, muncitorii și intelectualii progresiști. Al treilea strat, cel mai recent, este cel tridecenal al educației socialiste (cu începuturile lui eroice în stratul al doilea), în care este antrenată întreaga națiune socialistă, cu precădere tineretul, manifestîndu-se prin toate genurile muzicale, de la sincretismul folcloric, cîntecele patriotice și revoluționare, pînă la muzica de cameră și simfonică. Cele trei straturi educaționale coexistă în contemporaneitate, cu virtuțile și carențele inerente unui proces amplu și complex în plină desfășurare și perfecționare. Folclorul este prima formă de autoeducație muzicală permanentă a poporului nostru, o formă educațională primară, spontană, intuitivă, funciară, de manifestare artistică a instinctului de conservare spirituală a individului și colectivității căreia îi aparține. Asemenea limbii materne vorbite, folclorul muzical, ca limbă maternă cîntată, a avut secole de-a rîndul o extraordinară funcție unificatoare și, împotriva tuturor vicisitudinilor istoriei, a fost singura formă de autoeducare a sentimentelor, a voinței, a gîndirii, unica formă artistică de educație sentimentală, etică, estetică, patriotică, națională. Procesul educațional folcloric, multisecular dar permanent, lent dar consecvent, a oglindit în planul individual și al colectivității, continuitatea și permanența procesului de formare a poporului român, a spiritualității românești în spațiul mioritic. El a generat ulterior forme mereu mai conștientizate de educație muzicală națională prin folclor și prin cîntece patriotice, prin școli și reuniuni corale, prin creații naționale profesioniste, prin presă, cărți, instituții naționale și personalități, reflectînd și acționînd asupra procesului de unificare națională și de afirmare a națiunii române.

https://biblioteca-digitala.ro

După eliberare, cele două straturi educaționale ale tradiției naționale, manifestîndu-se în condițiile noi cerute de noile sarcini educaționale ale națiunii și societății în continuă transformare revoluționară, s-au amplificat și diversificat, încorporîndu-se în noul strat al educației socialiste. Amploarea, diversitatea, nivelul și prestigiul muzicii românești contemporane, în planul creației, interpretării, învățămîntului, muzicologiei, discului muzical și al activității artistice de amatori, se datorează condițiilor materiale și morale, locului și funcției educaționale pe care sistemul educațional socialist le acordă muzicii și muzicienilor profesioniști și neprofesioniști. Succesele noastre muzicale sînt binecunoscute, există timpul jubiliar de a ne mîndri cu ele. Dar dacă e firesc să ne mîndrim cu succesele muzicii noastre, tot atît de firesc mi se pare a nu trece cu vederea unele carențe cum ar fi:

1) Inconsistența și inconsecvența primordialității și a ponderii naționale a educației muzicale în învățămîntul muzical de toate gradele, precum și în afara școlii, în instituții muzicale profesionale: filarmonici, opere, radio, televiziune etc.;

2) Degradarea uneori calitativă alteori cantitativă a folclorului și a altor genuri muzicale și pasivitatea constatativă a Institutului de Etnografie și Folclor și a criticii noastre muzicale ;

3) Pierderea din vedere a optimizării educaționale a vîrstelor preșcolare și școlare în procesul educației muzicale;

4) Fărîmițarea și necoordonarea numeroaselor și diverselor acțiuni educaționale, caracterul lor întîmplător;

5) Rutinarea și nemodernizarea permanentă a metodologiei educaționale în școli și în afara lor.

Sistemul național de educație muzicală permanentă pe care îl preconizez nu este inventat de mine. El a existat și s-a cristalizat treptat în tradiția muzicală multiseculară a poporului, de la origini pînă astăzi, de-a lungul celor trei straturi ale tradiției educației muzicale românești, despre care am vorbit. Cum spuneam, straturile se întrepătrund și coexistă, cu o plurifuncționalitate antologică, educativă și estetică. Sistemul caută să sintetizeze și să sistematizeze într-un tot organic și unitar, cu valabilitate perfectibilă permanentă, pe plan local și național, la sate și la orașe, pentru copii, tineret și adulți, în familie, în școală și în afara școlii, principii ale tradiției și educației muzicale în țara noastră. Desigur „aduse la zi", adică puse în concordanță modernă și națională cu stadiul actual și de perspectivă, modern și național al societății noastre socialiste. Sistemul caută să răspundă întrebărilor : în ce scop facem educația muzicală ? Cu ce repertoriu ? Prin ce metode și mijloace educaționale ? Cînd ? La ce vîrste ? În ce cadru ?

Deci, sistemul național de educație muzicală permanentă este sau trebuie să fie, stadiul actual și de perspectivă de conștientizare și de științifizare a proceselor educaționale proprii, specifice geniului muzical al poporului, de care, în primul rînd, națiunea socialistă trebuie să fie conștientă, cu precădere copiii și tineretul nostru. El se impune astăzi ca o necesitate obiectivă.

După opinia mea, un sistem național de educație muzicală permanentă trebuie să rezolve problema fundamentală a revitalizării, a stimulării, a cultivării conștiente a *stării native și vitale de creativitate muzicală* permanentă (și nu numai muzicală), cu care e înzestrat poporul nostru, într-o măsură definitorie. Fiecare generație trebuie să reconstituie filogenetic, individual și colectiv, pe durata sa educațională subconștientă și conștientă, ontogeneza multiseculară a tradiției noastre muzicale de la stadiul primar, spontan și intuitiv, la cel evoluat, conștient, științific.

Sistemul pornește de la cîteva principii fundamentale ale culturii și educației socialiste în scopul corelării organice între cercetare, învățămînt și producție, a interdependenței teoriei cu practica, a educației prin muncă, pentru muncă. De asemenea, sistemul are în vedere, în perspectivă: sistematizarea urbanistică și ștergerea treptată a deosebirilor esențiale între sat și oraș ; generalizarea învățămîntului liceal și ștergerea treptată a deosebirilor esențiale între munca intelectuală și cea manuală, generalizarea alfabetizării muzicale (ca revendicare, nu profesionalizarea muzicală) și ștergerea treptată a deosebirilor esențiale între profesionism și neprofesionism muzical.

1). *Principiul fundamental*, cheia de boltă a sistemului este *primordialitatea* și *ponderea națională* ca mesaj patriotic umanist și ca limbaj specific în educația muzicală permanentă. Prin aceasta înțeleg locul și funcția primordială pe care trebuie să le aibă, în procesul educațional, toate formele de creativitate muzicală (și metamuzicală), nativă și vitală, prin care s-a manifestat de-a lungul veacurilor geniul muzical al poporului, și care urmează a fi activizate, cultivate, permanentizate, conștientizate în sistemul național de educație muzicală: a) starea creativă de a asculta muzica; b) de a cînta muzica cu vocea și cu instrumentul; c) starea creativă de a inventa muzica și versul cu vocea și instrumentul; d) starea creativă de a juca după muzică ascultată, cîntată sau inventată cu vocea sau cu instrumentul; e) starea creativă de inventare și construcție a instrumentelor populare; f) starea creativă de „a spune" prin muzică, vers și dans, idei, sentimente, fapte, din prezent sau trecut, din viața individuală sau colectivă; g) starea creativă de a cînta de unul singur cu vocea și cu instrumentul sau în grup ; h) starea creativă de a cînta toate genurile. La aceste manifestări muzicale plurivalente se pot adăuga și altele nemuzicale

https://biblioteca-digitala.ro

ca de pildă: starea creativă de a țese, de a face veșminte naționale, picturi, sculpturi, obiecte casnice și atîtea altele.

Iată izvorul nesecat al creativității populare permanente care trebuie să inspire orice sistem național de educație muzicală. Spațiul nu ne îngăduie a insista asupra consecințelor educaționale ce decurg din cultivarea sistematică a tuturor acestor extraordinare aptitudini muzicale ancestrale ale poporului, care au constituit secole de-a rîndul unice forme de autoeducare muzicală permanentă. Aș insista doar asupra importanței cultivării actuale în școală și în afara ei a aptitudinii de a crea muzică și de a cînta muzică, cu voce și cu instrument, precum și aptitudinea *practică* de a inventa și de a construi instrumente muzicale.

Desigur că primordialitate și pondere națională în mesaj umanist-patriotic și ca limbaj specific nu înseamnă exclusivism național. Cunoaștem și recunoaștem cu toții importanța muzicii altor popoare, și în special, a clasicismului muzical european în procesul de educație muzicală. Dar a pune bazele educației muzicale cu ponderea uneori exclusivă pe clasicismul muzical european așa cum se întîmplă într-o măsură în învățămîntul muzical de toate gradele, în ciclurile educative ale filarmonicilor, sau la radio și televiziune, mi se pare o greșeală de concepție. (S-ar cuveni ca radioul și televiziunea să aibă cicluri *permanente* și sistematizat comentate asupra teoriei și practicii folclorului nostru autentic și asupra istoriei sonore a muzicii românești!)

Dar principiul primordialității și ponderii naționale ca mesaj și ca limbaj, trebuie să intre în atenția tuturor instituțiilor muzicale, școlare sau în afara școlii, în toate compartimentele educaționale: creație, interpretare, muzicologie, pedagogie, organologie profesionistă sau neprofesionistă.

2. *Principiul valoric* determină însăși calitatea și eficiența formativă a procesului educațional. Asemenea principiului primordialității și ponderii naționale, principiul valoric are în vedere creația folclorică și profesională în toate genurile, atît românească cît și a altor popoare, interpretarea profesională și neprofesională, comentariul muzicologic, organologia populară tradițională sau electronică, metodologia educativă clasică sau modernă. Din păcate, constatăm încă lipsuri calitative în toate compartimentele. (Cele mai grave în consecințe sînt cele existente în calitatea pseudo-educațională pentru copiii preșcolari și școlari, a unui repertoriu cu muzică ușoară de proastă calitate!) Prima treaptă a educației muzicale trebuie să se bucure de cea mai valoroasă creație folclorică și profesională românească, de cele mai perfecționate metode și mijloace tradiționale și moderne de educație muzicală, începînd cu jucării sonore pînă la instrumente muzicale, tehnice, electrice și electronice. În genere se impune o triere foarte exigentă privind calitatea întregului proces educațional de la noi. Lipsa de calitate, nonvaloarea să fie considerate ca infracțiune și sancționate ca atare. În stadiul conștientizării educaționale, principiul valoric nu mai poate opera doar spontan și intuitiv ca în folclor.

3. *Principiul funcționalității educative a tuturor genurilor, formelor și stilurilor* naționale muzicale de creat, de cîntat și de ascultat individual și colectiv, vocal și instrumental, a tuturor genurilor, formelor și stilurilor, muzicologice și metodologice, a tuturor instrumentelor, folclorice sau profesionale, tradiționale sau moderne, condiționat însă de principiile anterioare, ca mesaj și limbaj specific, vine să îmbogățească sistemul național de educație muzicală permanentă. El presupune crearea și autocrearea unor genuri, forme și stiluri naționale care să răspundă și să corespundă necesităților educativ-estetice ale tuturor vîrstelor educaționale, preocupărilor, activităților și profesiunilor, individuale și colective. Acest principiu presupune de asemenea reînvierea posibilă a unor genuri, forme și stiluri folclorice autentice dispărute, dar cu eficiență educativ-estetică actuală, precum și, dacă e nevoie, inventarea unor genuri, forme și stiluri naționale noi, cu o eficiență educativ-estetică mai mare.

4. Mi se pare firesc și necesar ca sistemul național de educație muzicală permanentă pe care îl preconizez, să adopte și *principiul pluridimensionalității educative,* care-și are rădăcinile tot în tradiția noastră muzicală folclorică.

Profilul polivalent al geniului muzicii românești, George Enescu, ne îndreptățește să considerăm că aplicarea acestui principiu va avea consecințe educative deosebit de valoroase și multiple asupra profilului viitorului muzician, ca și al viitorului public. Accentuez, din nou, asupra dimensiunilor creativității componistice și interpretative, precum și a celei de inventivitate și făurire manuală a instrumentelor, care trebuie cultivate educațional în familie, în școală și în afara lor. Desigur, că nu toți copiii sau tinerii vor deveni muzicieni heptavalenți. Dar foarte mulți vor avea condițiile educaționale de a fi bivalenți, sau plurivalenți.

5. *Principiul simultaneității* antinomice a informației, în compartimentele educative ale creației, interpretării, metodologiei, muzicologiei și organologiei este generat pe de o parte de plurivalențele antinomice ale muzicii și ale tradiției noastre muzicale, pe de altă parte de volumul mereu mai imens de cunoaștere, în domeniul artei și științei sunetelor, din trecut și de astăzi. Chiar de pe primele trepte ale educației muzicale, dar și mai tîrziu, copiii și tinerii trebuie să ia cunoștință simultan cu folclorul copiilor și cu muzica valoroasă a compozitorilor noștri, simultan cu creația tradițională și cu cea contemporană socialistă,

https://biblioteca-digitala.ro

simultan cu genurile accesibile „de cîntat" și cu cele mai greu accesibile „de ascultat"; simultan cu muzica românească, (ca pondere) și cu muzica altor popoare; simultaneitatea vocal-instrumentală a educației muzicale, simultaneitatea metodologică teoretico-practică, intuitiv-alfabetizată, umanistă-științifică, intelectuală-manuală în asimilarea muzicii, în construcția instrumentelor populare și moderne etc., etc.

6. *Principiul optimizării eficienței educaționale a vîrstelor* se referă la faptul că deși toate vîrstele sînt educabile, totuși vîrstele școlarizării (3—23 ani) au o eficiență educațională optimă. Greșit se consideră că o educație muzicală temeinică se poate face începînd cu vîrste mature, pentru care se organizează ciclurile întîrziate de conferințe, lecții, comentarii etc. Educația muzicală are un caracter simultan, intensiv și extensiv, de acumulare cantitativă și de asimilare calitativă a muzicii, care nu se poate realiza nici într-un an-doi de școlarizare, nici printr-un ciclu-două de concerte-lecții. Sistemul generalizării învățămîntului liceal, în cadrul căruia locul și funcția educativă a limbii muzicale materne și a istoriei muzicii românești se cuvine să se afle alături de limba și literatura română, vine în întîmpinarea acestui principiu al optimizării eficienței educaționale a vîrstelor. Publicul muzical și muzicianul de mîine se formează în grădinița de copii de azi.

7. *Principiul modernității socialiste* are în vedere *cadrul, mijloacele* și *metodele,* sistemului național de educație muzicală permanentă, vizînd contribuția activă a acesteia la făurirea profilului patriotic, etic, estetic și umanist al națiunii socialiste. Acest principiu se referă la baza materială modernă cu care sînt și vor fi mereu mai bine dotate locuințele familiale, maternitățile, creșele, grădinițele de copii, școlile de toate gradele, instituțiile muzicale, cluburile, casele de cultură, fonotecile publice, studiouri, stadioane, săli de sport etc. în privința mijloacelor audio-vizuale tehnice, electrice și electronice, la nivelul științei și tehnicii mondiale. Principiul modernității socialiste presupune o permanentă perfectibilitate a cadrului, mijloacelor și metodelor educaționale ale sistemului, acestea decurgînd din principiile fundamentale ale culturii și educației socialiste, din corelația dintre cercetare-învățămînt și producția artistică, autoeducare prin muncă și muzică, învățămînt și muzică, sport și muzică, divertisment și muzică.

8. Procesul de conștientizare și de științifizare a construcției socialiste duce în mod firesc și necesar la *principiul planificării științifice și organizării teritoriale și naționale* a educației muzicale permanente.

Planificarea științifică *cincinală* ni se pare cea mai proprie proceselor intensive, de acumulare cantitativă și mai ales extensive, de asimilare calitativă a muzicii. Toate aceste compartimente educaționale se cuvine a fi cuprinse în planuri cincinale, individuale și colective, care să răspundă și să corespundă comenzii sociale și estetice a națiunii socialiste în etapa cincinalului respectiv. În felul acesta planul de educație muzicală, ca parte integrantă a planului cincinal, va contribui la înaripărea națiunii pentru îndeplinirea și depășirea sarcinilor din plan, reflectînd în creații de înaltă valoare artistică, ideile, sentimentele și faptele eroice ale constructorilor socialismului, multilateral educați, științific și artistic.

9. Sistemul presupune organizarea pe întreg teritoriul țării a unor centre de educație muzicală, a căror structură trebuie să cuprindă cele opt forme de manifestare a aptitudinilor creatoare ale poporului, pe plan folcloric și profesional. De asemenea organizarea teritorială și ierarhizarea valorică a tuturor formațiilor muzicale și a soliștilor în toate genurile profesionale și neprofesionale, reglementarea, planificarea și ierarhizarea concursurilor, festivalurilor, săptămînilor muzicale, zilelor muzicale calendarizate anual, bienal, trienal, cvadrienal sau cincinal: reglementarea și ierarhizarea valorică a stimulentelor morale: diplome, decorații, titluri, pînă și poate, o indemnizație pentru cultura și educația muzicală...

Organizarea teritorială a educației muzicale, similară în principiu dar nuanțată pentru sat și oraș, trebuie să aibă drept scop cunoașterea prin culegeri și cercetare, de către toți copiii și tineretul țării, a valorilor muzicale locale și naționale, de folclor autentic, cîntece patriotice, cîntece revoluționare, muzica românească în ansamblu, de păstrare, valorificare și îmbogățire a patrimoniului muzical local și național. Întreg tineretul țării trebuie să cînte, să se încînte cu muzica românească, să se avînte în educație prin muncă, pentru muncă. Această idee mi-a fost sugerată de o recentă hotărîre de partid, referitoare la educația tineretului în sens etic și estetic. Am putea spera ca un sistem național de educație muzicală permanentă — acesta sau un altul — să facă într-un viitor cincinal ca întreaga națiune socialistă să se avînte în muncă și în realizarea țelurilor materiale și spirituale ale oamenilor de omenie ai națiunii noastre socialiste, în aspirația pentru mai bine și mai frumos; cu condiția ca *principiul conclusiv,* cel al *caracterului activ, militant* al întregului sistem național de educație muzicală permanentă, să fie dominant și definitoriu pentru toate compartimentele educaționale ale sistemului.

https://biblioteca-digitala.ro

Premisele sociologiei muzicii

de **Mircea VOICANA**

Anii de după Eliberare au adus o marcată subliniere a problemelor sociale și de aci a științelor sociale, în contextul întregii cunoașteri umane. Întregi domenii de cunoaștere și de activitate au fost reconsiderate, noi domenii și modalități de investigare au fost abordate — cu un accent, firesc, pe latura socială a lucrurilor. Dialectica marxistă, dîndu-ne cadrul și suportul pentru priceperea corelată a realității, și deci pentru redimensionarea ei socială, în raport cu societatea și cu toți membrii care o compun; materialismul istoric, dîndu-ne concepția și totodată metodologia înțelegerii dezvoltării umane, în dimensiunile ei sociale și în toate fațetele de activitate și articulațiile sale aflate într-o inextricabilă dependență dar și într-un perpetuu dinamism care modifică continuu, în mod caleidoscopic, peisajul social; — iată cei doi factori ai noii așezări a mentalității umane care nu au întîrziat să-și facă simțită prezența și influența și în domeniul artelor sunetului.

Aceasta explică și tendința cvasi-generală de a aborda muzica din, sau din punct de vedere istoric, fie că ne situăm în sfera activității muzicologice — unde constatăm o dorință atît de largă de a face „istoria muzicii", încît le-a apărut unora chiar ca echivalentul întregului conținut al muzicologiei — fie că privim activitatea interpretativă, din punct de vedere pur repertorial (concerte și cicluri istorice, deschiderea și revigorarea muzicii preclasice, renascentiste, gregoriene, bizantine etc.) sau din punct de vedere al însăși concepției de „recreare" a muzicii interpretate. S-ar putea observa că pînă și în domeniul creației, filonul neoclasic în modalitățile sale contemporane, așa cum ne este el cunoscut pe plan național sau internațional (mă gîndesc în această privință la un Britten, la Orff etc.) poartă în sine pecetea acestei istoricizări specifice celei de a doua jumătăți a secolului nostru. Alături de istorism, sau de istoricism, o serie de autori au căutat însă, cu îndreptățire, să nu neglijeze latura socială în tratarea diverselor probleme și aspecte ale fenomenului muzical, fie în ansamblul său, fie într-una sau alta dintre ipostazele sale de manifestare. Privind retrospectiv perioada postbelică, sîntem îndreptățiți să afirmăm că unghiul de abordare social practicat în tratarea problemelor muzicii este, ca și punctul de vedere istoric, o constantă a modalităților moderne de a face muzicologie.

Este, credem, demn de observat că păsind pe aceste făgașuri, muzicologia românească ajunsese prin reprezentanții ei de frunte, încă în preajma și în timpul celui de al doilea război mondial, la poziții foarte avansate, deplin elocvente pentru ceea ce trebuia să devină constantele constituirii muzicologiei noastre contemporane. Formați în climatul mișcării de idei care a dus și la constituirea școlii sociologice de la București, al cărui ferment se găsea la catedra de sociologie a lui Dimitrie Gusti, cele două personalități marcante pe planul științei muzicii din perioada interbelică — George Breazul pe de o parte, Constantin Brăiloiu pe de alta — au aderat la aceste puncte de vedere și au fost chiar participanți activi la acțiunile de investigare socială de tip monografic pe care această școală le-a promovat mai cu seamă în lumea satelor românești. De aici, din aceste preocupări, și-a putut trage George Breazul cunoașterea științifică a realității românești a folclorului zonei carpato-danubiene, cum de aci și-a putut făuri folcloristul Constantin Brăiloiu premizele dezvoltării științei etnomuzicologice printre ai cărei ctitori se situează fără îndoială.

Cele două nume ilustre pe care le-am menționat au fost însă cazurile strălucite, demne de atenția istoriei culturii, pe care le-a cunoscut dezvoltarea noastră științifică, așa cum pe planul investigației trecutului s-a situat și se profilează din ce în ce mai mare I. D. Petrescu, sau pe planul teoriei estetice Dimitrie Cuclin. Fenomenul infuziei de „istorism" și „social" nu s-a limitat însă numai la atît — și tocmai de aceea sîntem datori, credem, să notăm că (întocmai după cum nu orice lucrare cu veleități istorice se și situează automat în sfera adevăratei istorii a muzicii) tratarea sociologizantă nu poate fi totdeauna echivalentă cu o tratare sociologică propriu-zisă a fenomenelor muzicii, adică cu acea tratare care singură poate caracteriza noua disciplină ce se constituie sub ochii noștri în cadrul sferei largi a științelor muzicologice, ca disciplină de contact și interferență: *sociologia muzicii.*

Ca derivînd din acești ani de formare, putem — credem — să menționăm principalele rezultate care s-au constituit ca premise ale sociologiei muzicii.

Fiind în primul rînd disciplină sociologică, ni se pare că sociologia muzicii urmează să respecte exigențele ce se adresează acestei orientări moderne din științele sociale. Ca atare, ea trebuie să-și determine obiectul de cercetare și să-și configureze metodele, determinîndu-și totodată și unghiurile din care procedează la investigarea științifică.

Prin obiect, metode și unghiuri de investigare, sociologia muzicii își dobîndește autonomia științifică, un profil diferit de istoria socială a muzicii (care a fost și rămîne în principal *istorie,* chiar și atunci cînd tratează fenomenul contemporan) sau de muzica analizată și din punct de vedere social (care a fost și rămîne în principal *analiză* sau *critică* muzicală, chiar și atunci cînd se ocupă de opere sau evenimente ce nu se situează în prezentul cel mai nemijlocit); sociologia mu-

https://biblioteca-digitala.ro

zicii nu poate fi, ca disciplină științifică, decît știința societății și a dezvoltării ei, privită în și prin latura activității sale muzicale. Dar această știință nu poate fi, evident, decît o știință a actualului și perspectivei.

Ca disciplină axată în contemporaneitate, sociologia muzicii are să se ocupe de fenomenele muzicale din societatea vie, în acțiunea și interacțiunile lor, să încerce să discearnă categorii, repetabilități, legături cauzale, determinînd astfel ceea ce poate constitui complexul de legi sociologice. Disciplină de tip informativ și explicativ dar și normativ totodată, sociologia muzicii se constituie ca un instrument de analiză socială care poate servi — și este bine să servească — factorilor de decizie în elaborarea măsurilor de perspectivă dar și tactice precise din domeniul pedagogiei muzicale — populație în general și formarea cadrelor profesionale în special —, din domeniul politicii de repertoriu, al politicii massmedia etc. Este limpede deci că preocupările pe care le admiteam, de istorie socială a muzicii, nu pot reprezenta decît o introducere destul de aproximativă la cunoașterea acestor realități și la elaborarea acestor instrumente. Dimpotrivă, se impune o preocupare susținută care să facă apel la toate mijloacele noi de investigare socială, de la metodele de observație documentară (cu atenția acordată materialului arhivistic, de presă, de ordin statistic, fonic și iconografic etc.) la metodele de observație prin anchete (de tipul sondajelor de opinie, a lansării de chestionare și exploatării rezultatelor dobîndite prin metode analitice cu garanții deontologice), de la cercetarea comportamentului muzical al individului (pe calea interviului structurat sau nu, direct sau indirect, repetat sau clinic, pe calea testelor și chiar a măsurărilor scalare ale atitudinilor) la cercetarea colectivităților și grupelor sociale (cu preponderență a tehnicilor de sociometrie, a celor de observare a participării etc.), toate desfășurîndu-se pe întreaga gamă cunoscută în tratamentul sociologic, pînă la experimentul social. Pe aceste baze se poate trece la ceea ce s-a denumit „tehnicile de sinteză" în științele sociale, determinînd la specificul sociologiei muzicii jocul metodei comparative (cîmp de aplicare, limite, experiment), caracterul ipotezei de cercetare (în raport cu noțiunile de concept și teorie), categoria de tipologie și de legitate (cu contingențele pe care le cunoaște în problema determinismului social, al cauzalității, al concepției ciclice din filozofia istoriei etc.). În legătură cu aceste categorii de tehnică se profilează și complexul de probleme pe care le ridică, în sociologia muzicii, perspectiva recurgerii la metodele și tehnicile matematice și grafice (cuantificare, analiză statistică, modelare, structurare și teoria sistemelor, teoria grafelor și a jocurilor, diagramele și reprezentările continue, discontinue și în suprafață etc.).

Toate aceste premise de constituire științifică a disciplinei sociologiei muzicii, în raport cu cercetările ce au început să se dezvolte la Centrul de sondaje al Radioteleviziunii Române, la Centrul de prospectivă al Universității din București, la Laboratorul de sociologie concretă al Consiliului municipal București, sau prin eforturile uneori reunite ale Institutului de Istonia Artei, Institutului de Psihologie, Institutului de Filozofie și Centrului de cercetări sociologice ale Academiei de Științe sociale și politice, ca să nu mai insistăm și asupra preocupărilor de sociologie muzicală din activitatea catedrelor de specialitate ale Conservatorului bucureștean, de pildă, fac cu atît mai prețioase învățămintele celor trei decenii de la Eliberare și angajează muzicologia noastră contemporană pe un făgaș științific din ce în ce mai aprofundat.

Opereta românească—realizări și perspective

de **Petre CODREANU**

Certificatul de naștere al operetei românești este datat 26 decembrie 1848, cînd s-a reprezentat *Baba Hîrca* de Alexandru Flechtenmacher. Fondul acumulat timp de aproape un veac, pînă la Eliberare, deși destul de important, nu este, din păcate, îndeajuns studiat și cu atît mai puțin valorificat ca spectacol. Totuși, s-a acumulat o tradiție care, îngemănată cu cea a creației clasice (reprezentată cu precădere chiar și în zilele noastre), a fecundat opereta românească din ultimele trei decenii. Firește că nu tot ce s-a compus în acest interval a înfrînt rezistența timpului, dar bilanțul este în general pozitiv, îndeosebi prin faptul că s-au conturat coordonatele de expresie și construcție ale genului, creîndu-se prin aceasta premisele dezvoltării ulterioare.

Opereta în genere nu poate fi judecată prin prisma numai a muzicii sau a textului, ea existînd, de cele mai multe ori, ca *realitate scenică*. Publicul ia contact cu opereta numai ca spectacol și, spre deosebire de operă sau simfonie, concert, sonată ș.a.m.d., ascultarea numai a muzicii sau simpla lectură a libretului nu pot oferi o imagine completă și elocventă a lucrării. De aceea este necesară considerarea tuturor aspectelor pentru a aprecia corect realizările și perspectivele operetei românești. Factorii enumerați nu se află pe același nivel, constatîndu-se, nu odată, decalaje valorice între libret, muzică și prezentare scenică. Fenomenul, explicabil prin însăși specificitatea operetei, poate fi totuși analizat în vederea unei cît mai depline armonizări, fără de care nu poate avea loc progresul în creație și interpretare, creșterea conținutului,

https://biblioteca-digitala.ro

care este însăși rațiunea de a fi a operetei în peisajul cultural românesc.

Comparativ cu alte genuri, producția de operete românești în ultimele trei decenii nu este, strict cantitativ, impunătoare. Cauza trebuie aflată în dificultățile iscate de tratarea cu mijloace proprii, într-o viziune dacă nu întotdeauna nouă măcar înnoită, a unor fapte de viață altele decît cele banalizate prin întrebuințarea în exces ca puncte de plecare sau uneori simple pretexte. Problema tematicii a fost deci prima cu care s-au confruntat autorii — compozitorii și, mai cu seamă, librettiștii. De rezolvarea ei corectă a depins — și depinde — adeziunea interpreților pe de o parte și, mai ales, cea a publicului pe de altă parte. Conflictele minore, nesemnificative, iscate de viața sentimentală, atît de uzuală în opereta clasică, nu-și puteau găsi temeiuri de prioritate ; ele s-au menținut ca fapte, atitudini și acțiuni derivate din și pe fondul mult mai substanțial al unei cuprinderi sociale. Lucrările care, în libretul lor, nu au reușit să satisfacă o atare exigență au fost sortite unei scurte existențe scenice. S-au dovedit — și cu îndreptățire — mult mai rezistente cele inspirate din surse istorice, astfel tratate încît sînt subliniate (direct sau implicit) reverberațiile contemporane. Importanța temei istorice nu mai trebuie demonstrată ; în plus, personajul sau momentul istoric capătă mult mai lesne un făgaș veridic, expresiv și semnificativ datorită selecției operată de timp, filtrului inexorabil și fin al posterității, datorită, în sfîrșit, fecundării prin punctul de vedere al nostru, al celor de azi, asupra unui subiect sau altul care particularizează tema. Nu întîmplător reușitele operetei românești se înscriu în aria istoriei naționale — am numi în primul rînd *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino (libret de Liliana Delescu și Viorel Cosma), *Ana Lugojana* de Filaret Barbu (libret de V. Timuș, P. Andreescu și Al. Sahighian), *Anton Pann* de Alfred Mendelsohn (libret de Ion Roman și Radu Albala), *Spune inimioară, spune* de Elly Roman (libret de Viorica Arghirescu și Radu Costăchescu), într-o bună măsură *Leonard* de Florin Comișel (libret de Al. Barbu-Emandi și Aurel Storin). Faptul istoric a devenit metaforă pentru o temă contemporană în *Lysistrata* de Gherase Dendrino (libret de Nicușor Constantinescu și Radu Voinescu). Personajele acestor lucrări sînt la granița dintre realitate și legendă și astfel autorii au fost ajutați în conturarea lor caracterologică, menținînd echilibrul între adevăr și ficțiune, plasîndu-se în zona veridicității artistice. Tema contemporană a fost abordată cu timiditate, poate din teama de a nu o putea cuprinde în toată complexitatea și dinamismul propriu. Cu toate încurajările și stimulentele acordate, nu putem afirma că lucrările compuse și prezentate pînă în prezent pot figura în clasa celor mai înainte citate.

Structura muzicală a operetei românești contemporane urmează, în mare, două direcții — cu întrepătrunderi și tendințe de sinteză : prima este a constituirii unui limbaj bazat pe elemente folclorice, cu incursiuni în lumea intonațională și ritmică a unor elemente specifice epocii și locului proprii lucrării (Gherase Dendrino, Filaret Barbu, Alfred Mendelsohn, Florin Comișel, Elly Roman) ; cea de a doua, pe care aș numi-o generic „tentația musicalului", manifestă o masivă penetrație a muzicii ușoare, cu o dramaturgie mai fragmentată. Dacă prima direcție este atestată prin realizări deosebit de valoroase, cea de a doua se află încă în faza dibuirilor. Particularitățile musicalului izvorăsc din climatul cultural și social care l-a generat și ele nu pot fi preluate ca atare fără pericolul pastișării. Musicalul românesc poate și trebuie să fie o emanație a spiritualității noastre, o formă sensibilă specifică de a interpreta realitatea — istorică sau contemporană. Sîmburele prețios al musicalului este reprezentat de principiul unității dintre text și muzică pe de o parte și componentele artei spectacolului — mișcare, coregrafie, decor, costume, — pe de altă parte. În plus musicalul a reprezentat o reacție — dar și o soluție constructivă valabilă, un înlocuitor superior — față de clișeul operetei nu atît clasice cît al celei din perioada interbelică. Strădaniile autorilor se îndreaptă, firește, către conturarea unui musical românesc, dar se cer depuse în continuare eforturi, simpla mențiune după titlu nefiind nici măcar o intenție de soluție creatoare.

Arta spectacolului a înregistrat progrese spectaculoase, datorită mai întîi asigurării bazei materiale pentru activitatea unor trupe permanente, înzestrate cu personal artistic, tehnic și organizatoric din ce în ce mai bine pregătit. Nu numai teatrul bucureștean de profil și cele 4 teatre muzicale promovează opereta românească, ci și cele 4 opere din țară. Opereta bucureșteană, prin potențialul său artistic și posibilitatea contactelor și conlucrării cu autorii, a jucat și joacă rolul de stație pilot, aici văzînd lumina rampei cele mai multe și mai importante operete românești. Substanța lor nouă, problematica de conținut și tratare, ideile promovate au fertilizat spiritul inventiv al regizorilor, coregrafilor, scenografilor, astfel încît se poate afirma că cea mai mare parte a pieselor românești — chiar cele care au avut o existență scenică mai scurtă — au căpătat viață scenică fără balastul manierismului, sentimentalismului minor și umorului gratuit care încă mai grevează montările din repertoriul universal. Evident, au fost montări mai reușite uneori decît însăși lucrarea, dar dominante au fost realizările unitare, pe atît de valoroase pe cît era și lucrarea însăși (*Lăsați-mă să cînt, Plutașul de pe Bistrița, Spune inimioară, spune, Soarele Londrei* — la București, *Leonard* —

https://biblioteca-digitala.ro

la Galați, *Se mărită fetele* — la Brașov și altele).

Nu putem, în această succintă încercare de bilanț, să nu amintim prezența operetei românești dincolo de hotare. Menționea nu se face atît pentru turneele europene cu titluri din repertoriul național, cît pentru preluarea de către unele teatre muzicale din U.R.S.S., R. D. Germană, R. S. Cehoslovacă a unor titluri ca *Lăsați-mă să cînt, Plutașul de pe Bistrița, Soarele Londrei.*

Perspectivele teatrului nostru muzical reies din studierea cu atenție a necesităților publicului, adeziunea lui la gen în contextul mai larg al necesităților și exigențelor lui spirituale. În frontul creației artistice, direcționat de concepția estetică clară promovată de partid, opereta își află locul pe măsura posibilităților sale de a reflecta anumite laturi ale existenței. Aceste posibilități nu trebuie însă limitate la sfera divertismentului, ci, prin folosirea acestuia ca modalitate proprie, în conexiune cu metode și mijloace variate — de la fabulă la fantezie și de la evocare istorică la proiecție în viitor, fără a se lipsi de tensiune conflictuală — se poate ajunge la închegarea unor librete cu înalte virtuți teatrale, literare, ideologice, cu valoare deopotrivă artistică și socială. Cu un astfel de punct de plecare se înțelege că se pot direcționa mai eficient și eforturile compozitorilor de a elabora partituri cu dramaturgie muzicală închegată. Valorificarea prin spectacol va fi atunci la aceeași tensiune, iar rezonanța în public, deci eficiența socială a genului, va crește. În orice caz, nu se poate vorbi la noi despre o criză actuală a operetei sau a teatrului muzical în genere — nici din punctul de vedere al creației, nici din cel al interpretării și nici privitor la apetența publicului pentru spectacolul respectiv ; depinde de factorii creatori, de interpreți, de acțiunea socială educativă pe tărîmul artei ca în viitor să se fundamenteze o atitudine optimistă în genul acesta care și-a construit o tradiție contemporană valoroasă.

Aspecte actuale ale activității muzicale de amatori

de **Grigore BÂRGĂUANU**

Tradiția artistică-muzicală românească își are sorgintea în creația populară — expresia sublimă, în toate timpurile, a sentimentelor și năzuințelor neamului. Artiștii populari au fost *amatori ;* obîrșia oricăror manifestări profesionale de mai tîrziu o constituie, așadar, *amatorismul.* După apariția profesionalismului muzical, în veacul trecut, mișcarea de amatori a continuat să subziste paralel, sub forme din ce în ce mai variate, stimulată de entuziasmul unor minți luminate, personalități muzicale sau simpli „amatori", constituind un fundament cultural-artistic specific românesc.

După eliberarea țării, mișcarea de amatori capătă o nouă semnificație; ea devine în viața culturală a poporului nostru unul din fenomenele generalizate, obiectiv necesare, ale activității spirituale a oamenilor muncii. Remarcăm, fără a insista asupra unor aspecte evidente, că, în complexul revoluției culturale, activitatea muzicală de masă aduce o contribuție de prim ordin la mobilizarea și educarea oamenilor muncii în spiritul unei înalte conștiințe socialiste, la dezvoltarea sentimentului patriotic, la cultivarea gustului estetic, la conturarea personalității multilaterale a omului contemporan. Nu este de mirare că în ultimii treizeci de ani succesele artei muzicale de amatori au fost deosebite, mișcarea cîștigîndu-și un loc de seamă în ansamblul actualității artistice românești, conturîndu-și un drum propriu, dar neexcluzînd legăturile firești cu profesionalismul. Sfera preocupărilor amatorismului s-a extins treptat, cuprinzînd azi *interpretarea, creația muzicală* și unele *forme de învățămînt* în toate genurile muzicale.

Dintre aceste trei aspecte principale cea mai mare pondere (și tradiție) o are desigur interpretarea și în primul rînd cea corală. Corul a fost și rămîne una dintre cele mai puternice forme de exprimare artistică colectivă. Poate nu întîmplător evoluția mișcării corale a fost foarte inegală. Anii de după eliberare au adus o înviorare artistică deosebită manifestată prin creșterea impresionantă a numărului formațiilor, în cele mai diverse întreprinderi, școli, facultăți etc., împrospătarea repertoriului, emulația concursurilor... După 1960 urmează unele fenomene de stagnare; se remarcă împuținarea corurilor marilor întreprinderi, a celor sindicale sau studențești, rărirea manifestărilor și scăderea nivelului artistic. Se pronunță cuvîntul „criză" și nu fără unele temeiuri. Cauzele sînt diverse: în primul rînd, răspîndirea mare a mijloacelor moderne educative de masă — radio, televiziune, discul — a produs, o dată cu avantajele mari, incontestabile de ordin cultural, o primejdioasă tendință de transformare a maselor în consumatori pasivi ai actului artistic; la aceasta se adaugă diminuarea emisiunilor radiofonice specifice, lipsa de înțelegere și sprijin a unor conducători de instituții și insuficienta stimulare a activității, neparticiparea multor oameni de specialitate, adesea nerespectarea repartizărilor de către unii absolvenți de Conservator, în fine, formalismul și lipsa de entuziasm a unor activiști culturali etc. Fenomenul și cauzele, asupra cărora am insistat, s-au manifestat parțial și în alte domenii din activitatea de masă, ca de exemplu în cadrul unor colective de artiști amatori de operă, a orchestrelor simfonice sau de cameră ș.a., lucru remarcat cu ocazia diferitelor concursuri de amatori sau în consfătuirile forurilor de răspundere.

https://biblioteca-digitala.ro

În ultimii ani, însă, un evident reviriment se impune atenției noastre. În 1971, la încheierea celui de al X-lea concurs al formațiilor muzicale de amatori intitulat „Omagiu Partidului" se constata deja o creștere calitativă a mișcării corale și în special : ridicarea valorii artistice și varietatea repertoriului, o dată cu preocuparea asiduă pentru nou. Faptul este remarcabil, atît privind dificultatea unor piese din repertoriul universal abordate cu curaj pentru prima oară, cît și atenția acordată muzicii românești, avînd ca urmare o înviorare netă a creației muzicale destinată amatorilor. Compozitori de prestigiu ca : I. D. Chirescu, Gh. Dumitrescu, Al. Pașcanu, M. Neagu, Gh. Bazavan, R. Paladi, T. Jarda ș.a. scriu piese la cererea diferitelor formații, care le execută în prima audiție, adesea după repetate confruntări cu autorii. În cadrul amplei competiții corale „Cîntare Patriei", desfășurată în ultimii patru ani, sub patronajul Radioteleviziunii, s-au prezentat circa 400 de piese românești în prima audiție, iar unele formații au avut tot programul în primă audiție. La toate acestea se adaugă activitatea foarte cuprinzătoare a *Centrului de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă,* care editează în permanență publicații, monografii sau culegeri muzicale destinate formațiilor de amatori, sau inițiază concursuri de creație pentru compozitori, cursuri de perfecționare pentru dirijori. în fine, îndrumă direct școlile populare de artă — pepiniere de artiști amatori cultivați. Este interesant și semnificativ faptul că absolvenții acestor școli foarte cuprinzătoare își continuă de cele mai multe ori activitatea artistică în formațiile de amatori ale întreprinderii unde lucrează sau la brigăzile artistice de agitație — forme active ale muncii politice de masă — creînd un anumit punct de tangență cu profesionalismul.

Revirimentul menționat are loc și în rîndul studenților. Recentul Festival Național al Artei Studențești, dedicat celei de a XXX-a aniversări a eliberării patriei, a adus un elan tineresc entuziast, antrenînd pe studenții artiști în dificila muncă de pregătire a diferitelor formații. De altfel, ultimile documente de Partid și de Stat adaugă un imbold în plus prin recomandările adresate în special tineretului.

Merită relevată și frecventa reînființare în ultimul timp a unor formații (majoritatea coruri) sau societăți muzicale cu remarcabilă activitate în trecut. Ca și revistele de mare tradiție reluate în serie nouă, aceste formații sau societăți își serbează sub noi auspicii 50 de ani de activitate (de ex. Societatea *Muzica* în București) sau centenarul (de ex. Corul din Tîrgoviște unde s-a reînființat și asociația *Cîntarea României)* etc.

Aspectele demne de relevat nu se opresc aici; în armată spre exemplu, activitatea artistică muzicală a luat o amploare deosebită, avînd concursurile, tipăriturile, discurile ei proprii. Orchestrele medicilor și inginerilor reușesc să întrețină stagiuni permanente. O serie întreagă de festivaluri „zonale" devin din an în an tradiționale și sînt încurajate cu premii-trofee etc.

Este evident că toate realizările la care ne-am referit duc către o accentuare a profesionalizării mișcării de amatori, ceea ce este firesc și bine, cu condiția să se oprească la timp, renunțîndu-se la ceea ce se întîmpla adesea într-o vreme : „împănarea" formațiilor cu profesioniști deghizați, aduși cu ocazia diferitelor concursuri !

Analizînd acum genurile muzicale abordate se poate constata că folclorul ocupă cea mai mare suprafață. În condițiile civilizației moderne, mișcării de amatori îi revine misiunea foarte importantă de a valorifica și a asigura conservarea vie a creației populare. Aceasta nu împiedică fenomenul interferenței cu arta cultă, consecință logică a dezvoltării gustului maselor pentru formele cele mai evoluate ale artei și a unei tendințe generale de citadinizare. Așa cum se remarcă în materialele de analiză a activității ale Centrului de Îndrumare din București, amatorismul artistic tinde azi către o „sinteză modernă" între creația artistică populară, tradițional folclorică și cea cultă. Rămîne însă de văzut, la o analiză mai largă, care sînt consecințele interferenței folclorului cu arta cultă. *)

Mișcarea muzicală de masă, cu care ne putem mîndri astăzi și peste hotare, este mai viabilă ca niciodată. Modificîndu-și amploarea și formele în funcție de evoluția societății, ea merge către o aprofundare calitativă care îi deschide mari perspective de viitor.

Nu putem cuprinde acum toate detaliile. Ceea ce am dori să reținem în concluzie este diversitatea și amploarea fenomenului pe care îl reprezintă activitatea muzicală de amatori și ampla lui rezonanță socială. Totodată trebuie să luăm în considerație unul din elementele care constituie adesea motorul tuturor realizărilor : entuziasmul. În țara noastră sînt sute de mii de oameni care, după orele de muncă, se consacră unei activități artistico-muzicale, cu toată sinceritatea și dăruirea de care sînt capabili, detașați complet de orice interes material. (Atenție ! *Amator* înseamnă „iubitor" și nu simplu „doritor" de frumos, așa cum reiese adesea din limbajul curent). Iată aspecte și fapte remarcabile, care ar trebui să ne dea, nouă profesioniștilor muzicali, mai mult de gîndit.

---

*) Avem datoria de a distinge cu mare răspundere ***valoarea*** de ***non-valoare,*** de a combate atitudinile pseudo-estetice sau confuziile, adesea grave, de stiluri, ca și o tendință spre comercializare. Un anumit transfer de valori artistice care apare și în domeniul profesional și poate fi astfel molipsitor pentru amatori, trebuie privit cu rezervă... căci adoptarea unor elemente folclorice în muzica ușoară, spre exemplu, poate adesea părea la fel de arbitrară ca transcrierea unor pagini clasice celebre în ritmuri și armonii noi ...

https://biblioteca-digitala.ro

Rolul lexicografiei muzicale naționale în contextul muzicologiei contemporane

de **Viorel COSMA**

Apariția intensă a dicționarelor, lexicoanelor și enciclopediilor muzicale internaționale după cel de al doilea război mondial a stimulat muzicologia din țările cu mai puțină experiență și tradiție lexicografică în publicarea unor lucrări de interes național. Răspund aceste instrumente de lucru locale, aparent limitate în timp și spațiu, la interesele generale ale muzicologiei contemporane? În ce condiții se pot încadra — cu eficiență practică — lexicoanele naționale în contextul lucrărilor de sinteză lexicografică universală?

Departe de a încerca să dăm soluții sau să propunem rețete de lucru, vom căuta să ne exprimăm cîteva păreri personale menite mai degrabă a sugera reflecții de viitor, a semnala unele aspecte particulare care au apărut în calea lexicografiilor muzicale naționale, așteptîndu-și răspunsuri eficiente, cît mai apropiate de adevăr.

Probleme generale

Desigur, lexicoanele muzicale ale fiecărei națiuni. popor, școală muzicală, nu pot ignora unele legi deja impuse de practica internațională. Am spus chiar mai mult: în ultimul sfert de veac s-a născut un *limbaj lexicografic universal* pe care l-au adoptat majoritatea lucrărilor de acest tip. Dificultățile de limbă de odinioară s-au topit într-un sistem comun, fix, de fișă, încît pare-se că toți lexicografii muzicali se înțeleg din ce în ce mai bine unii pe alții. Cîteva probleme generale însă, au rămas deschise.

1. Terminologia tehnică suferă de multe incertitudini, iar pentru înțelegerea și folosirea exactă a noțiunilor, dar mai ales pentru uniformizarea limbajului lexicografic, se impun folosirea termenilor comparativi în 2—3 limbi străine de circulație universală redați între paranteze. Denumirile de instrumente vechi, precum și instrumentele populare comune mai multor popoare, se cer redate de asemenea în mai multe limbi străine.

2. Caracterul de strictă informație, de economie de spațiu, proprie acestor tipuri de lucrări, au impus folosirea *abreviațiunilor*. Unele lexicoane exagerează în prescurtări, altele nu le folosesc deloc. Socotim că o cale de mijloc, bazată pe termeni unanimi acceptați, este cea mai justă. Aici însă, revine lexicografilor naționali o răspundere majoră în a fixa cea mai potrivită, mai exactă și mai logică abreviațiune. Lucrările de referință mondială (de ex. *M.G.G.*) trebue acceptate obligatoriu în citarea lexicografică națională după prescurtarea autorilor ce le-au redactat.

3. Incertitudinile de date biografice, titlurile de piese etc. se notează frecvent cu semnul întrebării (?). Totuși în cazul anilor de naștere sau de moarte a muzicienilor acest semn trebue să marcheze *exact cifra* aflată în nesiguranță. Deci: NU 1654?, ci 165? sau 16??. Limitarea incertitudinilor la cît mai puțini ani, ajută la cercetările de viitor, înlătură erorile biografice.

4. Modelul ideal de fișă biografică nu a fost conturat definitiv, dar de pe acum se observă că echilibrul informațiilor se realizează între *bogăția* datelor și *multilateralitatea* lor. Și-a cîștigat un loc binemeritat *bibliografia*, în ciuda faptului că din motive de economie a spațiului unii autori renunță a cita titlurile și în limba originală, preferînd doar traducerea. Este o profundă eroare și o desconsiderare antiștiințifică a lexicografiilor naționale. Socotim că *discografia* și *filmografia* — două neprețuite instrumente de cercetare ale veacului XX — nu pot lipsi din fișele moderne. Mai ales la interpreți, aceste indicații devin indispensabile în aprecierea lor artistică. Pentru discografia în continuă amplificare desigur că se impune selectarea. La loc de frunte trebue inserate piesele interpretate de proprii lor autori, apoi menționate discurile de referință națională, care asigură autenticitatea stilului interpretării (în cazul *Rapsodiei române* de George Enescu merită a fi citată înregistrarea cu George Enescu la pupitrul Filarmonicii din București, iar în cazul absenței unui astfel de document sonor se cere neapărat citat un disc contemporan într-o tălmăcire românească, alături de altele cu formații și dirijori de notorietate mondială). *Filmografia* a devenit indispensabilă pentru cuprinderea și aprecierea artiștilor lirici. De la *diafilmul* și *filmul documentar* pînă la *pelicula cinematografică artistică* sau *telerecordingul* televiziunii, aceste cuceriri ale veacului nostru merită a-și ocupa locul de cinste în fișa lexiconului muzical contemporan.

5. Tehnoredactarea textului diferită de la o editură la alta împiedică unificarea „limbajului" lexicografic universal. *Bibliografia, discografia* și *filmografia* trebue culese cu caractere mai mici de litere decît textul propriu zis. Multe edituri indică titlurile de lucrări între ghilimele, deși textul cîștigă în claritate dacă se folosesc literele cursive, iar ghilimelele se aplică doar citatelor și subtitlurilor literare (de ex. *Simfonia VI-a „Pastorala"*). Datele de naștere și de moarte ale muzicienilor se indică grafic în trei modalități diferite: 15.5.1859, 15 mai 1859 și 15 V. 1859. Ultima manieră grafică ni se pare cea mai practică, fiindcă înlătură confuzia celor trei cifre, precum și dificultățile de limbă națională în menționarea *lunii* calendaristice. Dar asupra tehnoredactării se mai pot discuta încă multe aspecte de unificare.

Probleme speciale

Lexicoanele muzicale naționale (cuprinzînd muzicienii unui singur popor) au de rezolvat și o serie de probleme speciale, unele legate de aspectele particulare ale muzicologiei naționale.

Desigur că cea mai dificilă problemă — pare-se încă deschisă la multe popoare — rămîne *indicele numelor proprii*. Cît de largă sau de restrînsă poate fi lista muzicienilor unui lexicon muzical național? Care este ponderea de includere a creatorilor și interpreților de muzică populară și de muzică bizantină pentru epoca veche (inclusiv sec. XIX), precum și a celor de muzică ușoară și de jazz din epoca modernă, în raport cu muzicienii profesioniști de artă cultă?

https://biblioteca-digitala.ro

Este binecunoscut faptul că în țările din estul și sudestul Europei, în ciuda nivelului profesional superior al artei populare, corale polifonice, anonimatul numelor de interpreți și creatori a dominat vreme de aproape 500 de ani (sec. XIV—XVIII). Rareori manuscrisele de muzică bizantină indică cu precizie numele melurgilor (psalților) care au alcătuit și au executat piesele respective, după cum și mai rare sînt hrisoavele istorice ce ne indică pe virtuozii artei populare. Dacă totuși se menționează un nume, lipsesc total informațiile despre viața și activitatea sa. Aici lexicograful este obligat să compenseze schița biografică cu caracterizarea multilaterală a documentului muzical. Dar în cazul absenței manuscrisului (creația populară) cum se soluționează lucrurile ?

Un alt aspect asupra căruia merită să se discute curajos și să se întreprindă în viitor acțiuni practice în spiritul colaborării și înțelegerii reciproce este acela al apartenenței naționale a muzicienilor din evul mediu, renaștere și baroc ce și-au desfășurat activitatea în mai multe țări, de obicei dincolo de țara lor natală. Cui aparțin acești muzicieni ? Fenomenul a căpătat două aspecte contradictorii, ambele la fel de periculoase : compozitori ai „nimănui" (deci scoși din aria cercetărilor muzicologice și omiși din lexicoanele naționale sub pretextul rezonanței străine a numelor) și compozitori ai „tuturora" (revendicați și disputați de mai multe popoare și incluși în 2—3 lexicoane naționale). Atitudinea de prelucrare rămîne o problemă de conștiință națională, dar și de spirit internaționalist care trebuie dublată de probitatea profesională a lexicografului. Cercetătorul are un cuvînt greu de spus în redactarea fișei : localitatea nașterii trebue să indice și denumirea *actuală* a țării de origină (de ex. Kronstadt-Siebenbürgen, Brașov-România), titlurile lucrărilor să respecte *limba originalului* etc. Desigur, opera reflectă fără putință de tăgadă apartenența națională a compozitorului.

Caracterizarea creației într-o formă concisă, bazată pe trăsături esențiale de stil, de formă, de concepție, de originalitate, într-o mare varietate și bogăție de nuanțe — iată cheia oglindirii judicioase a artistului într-un lexicon. Aprecierile estetice au un rol hotărîtor în preluarea numelui unui muzician dintr-un lexicon național în altul universal. Rolul lexicografului muzical național ni se pare hotărîtor în selectarea valorilor autentice.

O modalitate auxiliară de subliniere a personalităților rămîne *ilustrația*. Un portret atrage imediat atenția cititorului, dar totodată el proporționează judicios articolul lexicografic. Din păcate tot mai des apar astăzi portretele *horstexte*, considerentele de ordin tehnic (calitatea hîrtiei) primind în fața argumentelor documentare. Și aici lexicografii naționali pot oferi ilustrații adecvate, inedite, tipice (asupra acestui ultim aspect merită să reflectăm : este indicat să reproducem imaginea *dirijorului* Sir John Barbiroli de pildă, cîntînd la ... violoncel ?)

Departe de a epuiza toate aspectele ce le ridică în momentul de față lexicografia muzicală, unele așteptîndu-și de multă vreme soluțiile cele mai potrivite (de pildă, o eroare aproape generală ce stăruie în majoritatea lexicoanelor occidentale constă în renunțarea la titulaturile *originale* ale Conservatoarelor, Școlilor și Instituțiilor muzicale naționale, denumirile lor fiind traduse prin termeni necorespunzători, improprii) socotim totuși că discutarea în comun a problemelor de metodă și de redactare reprezintă o bază certă de unificare în viitor.

Lexicoanele naționale pot deveni astăzi instrumente de lucru utile muzicologiei universale, dacă obiectivitatea, exigența și probitatea cercetătorilor constituie legi fundamentale în acest dificil domeniu de activitate. Experiența profesională a oricărei țări reprezintă un bun spiritual cîștigat, demn de a fi cunoscut și valorificat pe scară largă. A devenit aproape de neconceput în epoca noastră realizarea unor enciclopedii și lexicoane universale complete fără colaborarea strînsă între muzicologii tuturor țărilor ce se preocupă de asemenea tipuri de lucrări. Am saluta — în interesul progresului și cunoașterii reciproce — înființarea unui centru internațional *de documentare lexicografică muzicală*, înzestrat cu toate lucrările de acest tip care se editează în prezent pe orice meridian al globului.

ÎNSEMNĂRI

Liviu Dandara: "Spații"

de **Adrian RAȚIU**

Devenit în ultimii ani unul din cei mai activi experimentatori în domeniul mai nou pentru componistica românească, al muzicii electronice, Liviu Dandara își îndreptase, mai înainte, preocupările creatoare în direcția muzicii de cameră, scriind piese pentru pian, cicluri vocale și diferite lucrări pentru formații de 4 sau 5 instrumente. La o cercetare mai atentă a drumului parcurs de compozitor, această demarcație dintre creație și experiment se dovedește a fi arbitrară, căci există, pe de o parte, o tendință netă de a introduce elemente care depășesc cadrele tradiționale ale genului în unele din lucrările camerale după cum, pe de altă parte, rezultatele sonore ale cercetărilor din domeniul electro-acustic pot fi plasate cu îndreptățire în rîndul unor reușite artistice propriuzise. Într-adevăr, *Ipostaze* (1966) pentru quartet de suflători, *Dialoguri cu axa timpului* (1968) pentru flaut, vioară, pian și percuție și *Pentaedre per la Musica Nova* (1969) pentru clarinet, vioară, violă, violoncel și pian, vădesc preocuparea pentru combinații timbrale inedite, elementul coloristic trecînd pe prim plan prin exploatarea intensă a unor variate resurse instrumentale, în timp ce piesele lucrate în laborator au la bază scheme compoziționale precis concepute. Mai mult ca atît, unele din aceste lucrări,

https://biblioteca-digitala.ro

realizate în studiourile din Bratislava sau Plsen, reprezintă în esența lor o potențare expresivă a unor elemente provenind din muzica instrumentală sau vocală : clopotele din Loreta — monumentul baroc al Pragăi — vibrează emoționant de-a lungul *Timpului suspendat* (1971) ; flautul dobîndește subtile reverberații în *Incantație* (1972) în timp ce străvechile rituale se multiplică pînă la proporții halucinante în *Frescă,* (1973).

Situată și în timp între ciclul cameral și cel electronic, piesa orchestrală intitulată *Spații* (1971) pare a reprezenta un fel de moment intermediar, o tranziție de la muzica bazată încă pe posibilitățile instrumentelor tradiționale la cea realizată cu aparatura studioului electronic, de la muzica ce este concepută ca o însumare de voci (cu o relativ solistică responsabilitate individuală a fiecărui executant) la cea a efectelor sonore globale (unde nici o contribuție anume nu mai rămîne identificabilă). Subintitulată *Stereomuzică* pentru 32 instrumentiști, lucrarea ocupă și o poziție intermediară între piesa de concert propriu-zisă, receptată de auditor dintr-o singură direcție, și cea pre-înregistrată care poate fi redată pe mai multe canale simultan, inundîndu-l literalmente pe auditor din toate direcțiile. Dispunînd într-un anume fel ansamblul orchestral, prevăzînd și posibilitatea adăugării a 5 difuzoare legate de cele 5 microfoane de pe scenă, compozitorul nu urmărește atît efectele copleșitoare de masă sonoră (acestea există, dar fără a implica folosirea amplificării), cît crearea senzației de mobilitate a surselor sonore. Acestei deplasări a muzicii prin „spațiile" sălii de concert i se mai suprapune — ca o a doua idee de bază — mișcarea lentă și continuă, cu sens general ascendent, de la limita inferioară a registrului grav pînă la cele mai înalte sunete posibile. Ideea nu este nouă (a fost ilustrată cu strălucire de Aurel Stroe), dar Liviu Dandara o reinventează, concretizînd-o prin mijloace proprii. Cucerirea treptată a registrelor superioare nu se face în sensul unei alunecări ci al lărgirii considerabile a spectrului sonor prin cuprinderea tuturor registrelor, participarea întregului ansamblu orchestral și atingerea unei culminații dinamice și agogice. Abia după consumarea acestui moment maxim, muzica începe a se desprinde de registrele inferioare, localizîndu-se în acut, pe măsură ce se diminuează intensitatea și tempo-ul pentru a se atinge, într-un fel, starea inițială. Dar rezultatul se dovedește calitativ deosebit, reprezentînd faza finală a unui proces de „muzicalizare" ; procesul, pornit de la sonoritățile dure, brutale ale percuției și alămurilor în grav, cuprinde o continuă amplificare și modelare a pastei sonore — mereu aceeași în aparență, mereu alta în fond — apoi drumul invers, spre rarefiere, conchizînd în sonoritățile eterate ale celestei și flageoletelor de viori. Retragerea diferitelor instrumente de suflat se face prin scurte participări cvasi-solistice ; aceste voci, ce se detașează pe rînd din masa compactă a ansamblului prin timbrul lor distinct și printr-o succesiune pregnantă de intervale, conturează un fel de moment melodic, nostalgică evocare a uneia din dimensiunile pierdute ale artei sunetelor.

Amploarea sonoră a partiturii este obținută cu ajutorul unui aparat orchestral surprinzător de restrîns : suflătorii sînt reprezentați prin cîte un singur instrument din fiecare familie, deci cu totul 4 lemne și 4 alămuri, iar coardele, nefiind tratate pe partide și fiecărui instrument revenindu-i un rol distinct, cuprind 10 viori, 6 viole, 4 violoncele și 3 contrabași. Două grupe de instrumente de percuție (prima alcătuită din vibrafon, marimbafon, 2 tam-tamuri, bongos, gr. cassa, cealaltă din timpani, clopote, celestă, blocuri de lemn, tobă mică și alte 2 tam-tamuri) completează ansamblul. Atît prin felul cum este alcătuit aparatul orchestral cît și prin dificultățile reduse ce revin fiecărui instrumentist (— predomină sunetele lungi, nemăsurate, cele repetate în mod aleatoriu, permutările libere de sunete și glissandele —) autorul a avut în vedere posibilitatea ca lucrarea sa să constituie un fel de inițiere în problematica muzicii contemporane, o piesă la îndemîna oricărui ansamblu simfonic din țară. Notația este de asemenea foarte comodă, abreviațiile propuse de autor fiind ușor de însușit și nenecesitînd o relativ îndelungată acomodare ca în cazul atîtor „legende" propuse de diferite alte partituri.

Pe parcursul întregii lucrări muzica se scurge continuu, cu transformări mai greu perceptibile, texturile constituindu-se și destrămîndu-se neîncetat, fără delimitări precise și fără elemente de contrast propriu-zise. În ansamblu se poate vorbi de o construcție simetrică, cu 6 secțiuni care formează un mare flux, pînă la cuprinderea întregului aparat orchestral și a tuturor registrelor —obținîndu-se totodată intensitatea maximă și tempoul cel mai viu — și alte șase secțiuni de reflux, urmate de o secțiune conclusivă, în sonoritatea delicată a celor mai înalte sunete care se prelungesc pînă la dispariție. Fiecare secțiune reprezintă nu atît o suprafață distinctă din punct de vedere al organizării sonore, densității sau coloritului orchestral, cît o treaptă diferită pe soara dinamicii și agogicii muzicale — de unde importanța acestor doi factori, acționînd de altminteri asociați, asupra formei muzicale.

Cele șase secțiuni care alcătuiesc „fluxul" pornesc, respectiv, de la nuanțele : *pp, p, mp, mf, f și ff,* marcînd de fapt o creștere neîntreruptă (desigur cu unele variații interioare, determinate de modificările de echilibru instrumental). Secțiunile cu număr impar poartă indicații metronomice precise (48, 60, 80) iar celelalte realizează schimbarea tempoului printr-un continuu *accelerando.* Aparatul orchestral crește în mod corespunzător și procedeele instrumentale intrate în joc urmăresc în mod gradat atingerea unui randament maxim. Interesant este faptul că, așa cum pe parcursul piesei au fost evitate articulațiile reperabile ale formei și orice fel de ierarhizare a ideilor muzicale, realizarea unei culminații în sensul tradițional a fost de asemenea evitată. Marea creștere a întregii orchestre face loc, subit, unui moment limitat la prezența celor două grupe de percuție. Sînt numai 3 măsuri, iar la mijlocul măsurii a doua — exact ca o axă de simetrie a lucrării — se reîntîlnesc toate instrumentele orchestrei într-o deplină simultaneitate de atac. Acest punct de convergență devine, în chip simbolic, punctul culminant al piesei; cu atît mai simbolic cu cît sunetele cele mai înalte ale instrumentelor (la coarde și în *pizzicati)* nu oferă o reală eficiență sonoră.

https://biblioteca-digitala.ro

Reluarea orchestrației ample marchează imediat începutul „refluxului", cu alte șase secțiuni (determinabile de asemenea mai mult la analiză). Acum este urmărit drumul invers — *ff, f, mf, mp, p, pp* — secțiunile impare aducînd și rărirea tempoului, în timp ce celelalte trec din nou prin treptele cunoscute (M. M. 80, 60, 48). În cursul ultimelor trei secțiuni compozitorul prevede eventuala intervenție a difuzoarelor plasate în fundul sălii. La început foarte discret, apoi ajungînd la un volum superior celui de pe scenă, ele creează treptat impresia de deplasare a surselor sonore și de îndepărtare pînă la dispariție. Instrumentele se retrag aproximativ în ordinea în care-și făcuseră intrarea la începutul lucrării, marcînd treptata părăsire a registrului grav. Încă din prima secțiune a „refluxului" încetează timpanii, tuba, fagotul și trombonul. Mai tîrziu ieșirea din scenă a unor instrumente se realizează prin cîte un solo cu caracter expresiv. Trompeta, oboiul, clarinetul, cornul și flautul aduc, fiecare pe rînd, o dată cu încercarea de înfiripare a unor idei melodice, nostalgia altor lumi muzicale.

Piesa *Spații* de Liviu Dandara, creată în concert și înregistrată de Filarmonica din Ploiești sub conducerea entuziastă și precisă a dirijorului și compozitorului Corneliu Dumbrăveanu, constituie — privită și prin prisma lucrărilor ulterioare ale autorului — o interesantă tentativă de apropiere a muzicii instrumentale de cea electronică. Fără a utiliza combinații între muzica vie și cea înregistrată — combinații la care compozitorii au recurs adeseori în ultimele două decenii —, evitînd totodată și dificultățile tehnice pe care le-ar putea învinge doar ansamblurile de înaltă specializare, Liviu Dandara propune aici o variantă personală a ideii de depășire a stilului orchestral propriu-zis.

VIAȚA MUZICALĂ

Festivalul de muzică de cameră de la Brașov

Brașovul a putut trăi din nou în intimitatea muzicii. Cel de al cincilea festival de muzică de cameră a descins iarăși în mijlocul celor dornici s-o asculte. Estrade, cortine, rampe separatoare, n-au mai distanțat artiștii de public, ca în concertele obișnuite. Totul s-a înlănțuit în cadență strînsă și în belșug de artă, timp de nouă zile în adevăr festive.

Acțiuni neobosite de organizare au ținut seamă cu atenție și judiciozitate de experiențele celor patru festivaluri trecute. Un an învață pe altul ! Și, nu s-a dat greș în bunele consecințe scontate. Festivalul al cincilea a fost mai bun ca toate, în prim plan și în amănunte.

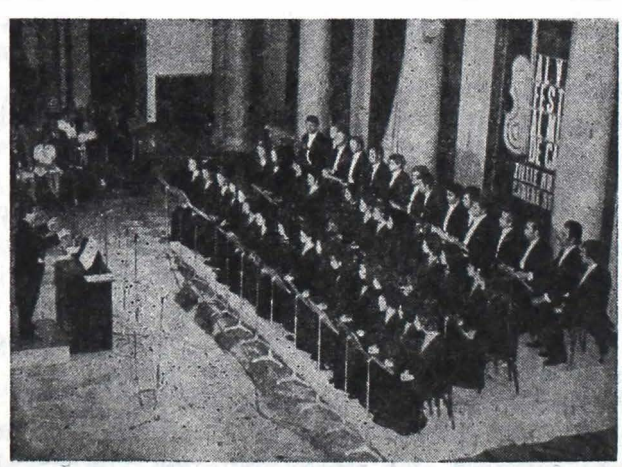
Muzica românească i-a adus în proporții încă necunoscute pînă acum temeiuri, valori, reafirmări, ale unor forțe creatoare de mare independență de viziune, unite însă prin identitate de idealuri în exprimarea mesajului lor.

Nu se pot încerca clasificări, comparații stricte între un moment sau altul din decursul festivalului fără a se provoca nu numai inechități, dar și o nerecunoaștere a unui factor care l-a dominat neîncetat: elevarea în care fiecare artist, fiecare asociere, și-au îndeplinit misiunea.

Seara inaugurală a fost de amploare. A fost deschisă cu fantezie simfonică de Miriam Marbé, poem evocînd impresii și amintiri din trecutul festivalurilor, intitulat *Serenadă*, scris într-o manieră foarte personală de neopointilism timbral. *Serenadă*, a deschis seria foarte bunelor primiri de care s-a bucurat muzica noastră în tot decursul festivalului.

În continuare, orchestra de cameră a Filarmonicii „Gh. Dima" a dat un foarte serios și reușit examen de execuție și interpretare cu *Simfonia a XIV*-a de Dmitri Șostakovici, impunătoare edificare a unor episoade autonom constituite, scrutînd concentrat puterile polifoniei de a reda meditarea, frămîntările dramatice, ideea poetică, pe cît de individual definite, pe atît de izbitor apropiate între ele printr-o profundă legătură psihologică unificatoare, de ordin interior. Greaua sarcină asumată prin prezentarea acestei simfonii a fost dusă la capăt cu o maturitate și o consistență a mijloacelor de-a dreptul revelatoare pentru înaintatele posibilități de realizare ale formației brașovene. Cît despre Ilarion Ionescu Galați, fondatorul și educatorul ei, el a dovedit o dată mai mult a fi un muzician de considerabilă capacitate în arta românească a dirijatului. Soprana Virginia Manu, prin emisie pură, delicatețe de timbru și o rară muzicalitate, și basul Mircea Moisa în linie fermă și de just accent caracterizant, au asigurat optim însemnata parte vocală a lucrării, în dificilele ei cerințe.

Fără a putea opri cursul relatărilor de față pe cît s-ar cuveni asupra tuturor înscrierilor din program, voi sublinia pe cele mai în evidență, foarte multe, succedate în plinul manifestărilor.



Corul „Madrigal"

https://biblioteca-digitala.ro

Cvartetul „Ștefan Ruha"

Din concertul Ansamblului de instrumente vechi al Radioteleviziunii, emoționanta mărturie de dincolo de patru secole a *Ricercarului* de Graef Bakfark, rostită fără cea mai mică imixtiune de insolit, fără nici o tulburare a reculegerii calme și adînci în care e scrisă, cu un sumum de mijloace ale stilizării sub conducerea lui Ludovic Baci. De asemenea aportul foarte bun al tînărului fagotist Valentin Alexandrescu într-un concert de Vivaldi și a sopranei Georgeta Stoleru în extrase din *Arta Fugii* de J. S. Bach.

Cît de stimulatoare și de just selecționate sînt concursurile de cvartete studențești ținute cu prilejul festivalurilor, a dovedit formația premiului I a anului trecut, participantă acum de drept la festival, în ipostază concertistică. Este vorba de ansamblul Ruxandra Colan, Rodica Ciocoiu, Lucia Petrescu și Anca Jarosevici, înfățișat în condiții demne de omologat printre cele mai calitative pe care le avem. Justa caracterizare ce exprimă pentru el emblema aleasă, de „Melos", a întîlnit în fericită coincidență specificul esențial al cvartetelor de Doru Popovici și D. Șostakovici, pe care l-a captat fără smuciri, fără asperități, într-o inspirată și neîntreruptă coordonare a individualului cu colectivul și în fină cumpănire a întregului grup sonor.

„Spectacolul nocturn" de la Teatrul Muzical a fost în genere mai mult un corespondent de ambianță decît de replică sau de repercursiune al muzicilor luate drept fundal sonor, însușindu-și cînd foarte independent, cînd sporadic, sugestiile lor. Maniera mi s-a părut a fi un compromis aflat încă într-o fază experimentală între compoziție plastică, umor burlesc, mimare, expresionism de atitudine, mișcare sau compoziție scenică. Această manieră mixtă, nu întotdeauna destul de variată, dar uneori mai sugestiv imaginată și reușind atunci jocuri și efecte originale, a permis în special un interesant succes coregrafei și dansatoarei Miriam Răducanu, talent evident și marcată personalitate.

Dan Grigore — Eduardo Ricci

Într-un recital de *Sonate* de Mozart și de Beethoven, Ștefan Ruha și Liviu Teodor Teclu, concertiști consacrați, au alăturat două temperamente destul de diferențiate, caz frecvent în muzica de cameră de toate categoriile, punînd întotdeauna pasionante probleme unor colaborări și necesitînd transformarea unor condiții inițial neomogenizante, în premize favorabile muzicii. În Beethoven, dar cu precădere în *Sonata* de Mozart, cei doi artiști s-au apropiat mult de un astfel de rezultat, obținîndu-l cu totul mai ales în pagina de cea mai pură esență a spiritului mozartian ce este *Andantele* din *Sonata în Do major*, pătrunzătoare clipă a concertului.

Ansamblul „Muzica Viva" din Iași a cumulat multe surprize. *Vocalizele* de Liviu Glodeanu și acelea

Baritonul Paul Nicolaescu

de Achim Stoia, în aceeași neasemănare între ele, cît și cele două foarte bune soliste vocale, Nelly Miricioiu și Maria Stoia, interpretele respective, au meritat pe ambele planuri succesul categoric găsit în rîndurile compacte ale asistenței. Maria Stoia a mai interpretat și un scurt și minuțios ciclu de *Lieduri* de Norbert Petri pe versuri de Anemone Latzina. Resursele maxime ale formației au fost puse apoi la încercarea de pronunțate răspunderi ale *Istoriei soldatului* de Igor Stravinski. Insistînd poate uneori asupra agresivităților acestei muzici, orchestra specială i-a învins însă categoric principalele exigențe, condusă în vie animație de Vicențiu Tușcă. Punct foarte interesant al festivalului.

În seara următoare, muzicianul francez Pierre Merle Portalés a cucerit publicul prin climatul de vădită comuniune spirituală pe care o creează ansamblului său instrumental, făcîndu-l să redea cursul muzicii cu încîntarea amatorului și cu delicata măiestrie a autenticului artist. Numele unor Couperin, Marin Marais, Fauré, Monteverdi, au înconjurat pe acela al lui George Enescu, interpretat în viu și sensibil elan temperamental și cu o bogată și măiestrită teh-

https://biblioteca-digitala.ro

nică a violei de Marie Thérèse Chailley, fiica prietenilor şi colaboratorilor de o viaţă întreagă a lui George Enescu, Marcel şi Celliny Chailley-Richez. Orchestrarea acompaniamentului a fost prezentată pentru prima oară în România şi a aparţinut muzicianului francez A. Massis, care a întocmit şi o versiune a lui pentru orchestră mare, încă necunoscută la noi.

Au fost deosebit de remarcate cele două violoniste, concert-maistre în alternanţă, Elisabeth Balmas, deţinătoarea premiului italian Paganini şi Yuko Mori.

O altă seară a înmănunchiat două concerte de asemenea excepţional de bine primite şi tot pe bună dreptate. Primul a reunit la două piane pe tinerii maeştri ai acestui seducător gen concertistic, Dan Grigore şi Eduardo Ricci.

Frecventelor piese ale efectelor tari de prestidigitaţie în doi, întîlnite la astfel de cuplaje, Dan Grigore şi Eduardo Ricci le-au substituit din fericire minunata muzică schubertiană. Sonorităţile desăvîrşit şlefuite, lăsînd să străbată prin limpezimea lor, în subtilă stilizare, duioşia unică a melodicii lui Schubert, rara virtuozitate a dozărilor, gradărilor, filărilor extreme de-alungul şiragurilor de mărgăritare ţesute în jurul ei, au fost nu numai un emoţionant moment particular de poezie din festival, dar reprezintă şi-o preţioasă realizare în arta interpretativă românească.

A doua parte a concertului a aparţinut Orchestrei de cameră a Filarmonicii de Stat din Cluj, instrumentişti de elită sub conducerea superioară în concepţie şi ţinută şi de foarte calitativă înrîurire muzicală a lui Mircea Cristescu. *Divertismentul pentru orchestră* de cameră de Bela Bartok, purtînd pecetea de neconfundat a uneia din cele mai puternice personalităţi din muzica secolului nostru, şi un *Concert pentru vioară şi orchestră* de Jean Marie Leclair, îmbrăţişînd larg caracterele clasicismului din epoca sa şi de o factură violonistică de plenitudine, au constituit programul. Ştefan Ruha a găsit părţii soliste sincere şi vibrante accente, cu acea tehnică de accentuată precizie în fineţe şi constantă aderenţă la expresia lirică a muzicii ce-l caracterizează.

Un loc bine cîştigat în festivalurile oraşului lor l-a ocupat şi acum formaţia „Cantus Serenus", de instrumente vechi, a Facultăţii de muzică din Braşov. Ajunşi la o adevărată respiraţie comună în aparentă simplicitate de manieră, dar în deplină concentrare a tălmăcirii textelor preclasice, la care se accede însă nu tocmai lesne şi pe care o cîştigă în

Maria Fotino

tot mai fidelă restituire stilistică, Wolfgang Meschendörfer (blockflöte), Gabriela Popescu şi Horia Cristian (clavecin), Günther Prömm (continuo) şi, cu grăitoare măiestrie, Ilse Herbert (viola da gamba), au alcătuit formaţia. *Cantata italiană* de Haendel le-a prilejuit şi participarea lui Ionel Pantea, bas de largă şi recunoscută arie interpretativă.

Cvartetul Tátrai din Budapesta ale cărui interpretări din muzica universală sînt notorii, a fost ascultat în opere de Mozart, de Beethoven, şi în *Cvartetul opus 7* de Bela Bartok, căruia temeinica sudare de ansamblu, linia de realizare concertantă hotărît trasată şi aportul instrumental încercat al celor patru artişti, i-au construit şi exprimat în plinătate înaltele valori.

În încheiere, Festivalul al 5-lea a dedicat celei de XXX aniversări a eliberării patriei, trei zile de muzică românească, programînd lucrările a nu mai puţin de 14 compozitori, un concert central fiind închinat lui George Enescu. În acesta din urmă Maria Fotino, una din personalităţile de frunte ale pianului românesc, în rară maleabilitate şi poezie a sunetului şi cu foarte sensibilă muzicalitate, a făcut să retrăiască amplu şi luminos *Toccata* şi *Pavane.*

Formaţia de instrumente de suflat a Conservatorului „Gh. Dima" din Cluj, sub conducerea dirijorului Constantin Arcu, a evidenţiat în sesizantă redare inspiraţia abundentă şi uimitoarea măiestrie în care e compusă şi instrumentată o altă capodoperă enesciană universal cunoscută, *Dixtuorul op. 14.* În acelaşi concert, Cvartetul Ştefan Ruha, cu o superioară componenţă tehnică şi artistică, a pus în lumină inestimabilele pagini ale *Cvartetului al II-lea* de George Enescu.

Gruparea Ruha a mai interpretat, în alt program, *Cvartetul nr. 6* de Wilhelm Berger, operă densă de idei cugetate în profunzime şi încredinţate celor patru ştime cu mînă de superior maestru al genului, compoziţie reprezentativă pentru arta de evoluată maturitate creatoare a autorului cît şi pentru un stadiu valoric al cvartetului românesc ce se impune în creaţia contemporană, şi *Cvartetul nr. 2* al lui Tudor Ciortea, un sugestiv poet al sunetului, colorat, de capricioasă inventivitate şi dezvăluind teze proaspete de evocări folclorice, în stilizări purtînd vizibil amprenta-i personală.

Au mai fost ascultate melodii de Paul Richter şi Gh. Dima, însufleţite cu o caldă comunicativitate şi degajate resurse de susţinere şi caracterizare vocală de baritonul Paul Nicolaescu. Acompaniamentul pianistului Liviu Teodor Teclu a oferit părţii soliste tot confortul liberei evoluări împletindu-se strîns şi constituindu-i o bază sigură şi ambiantă.

S-a prezentat şi *Sonata bizantină* pentru violoncel solo de Paul Constantinescu, pentru prima dată în versiune integrală. A interpretat-o tînăra concertistă Mariana Kauntz, serios organizată în tehnică, cu ton clar şi străbătător şi dovedind o remarcabilă muzicalitate.

Seara finală a găzduit ansamblul instrumental „Ars Nova", dirijat în activantă competenţă de compozitorul Cornel Ţăranu, primind concursul vocal fidel armonizat ansamblului al mezzosopranei Edith Simon şi al baritonului Ion Budoiu. S-au succedat lucrări

https://biblioteca-digitala.ro

de Vasile Herman, Mihai Moldovan, Cornel Țăranu și Adrian Rațiu, fiecare făcînd să apară felurite modalități inovatoare în toate sectoarele scrisului, solicitînd de la executanți o adaptare, aș spune, de neospecializare tehnico-expresivă. Dirijor și instrumentiști au putut demonstra certa posesie a acestor resurse cerute de lucrările prezentate. *Impresiile* lui Adrian Rațiu au ilustrat cu precădere o imaginație ce nu-și repetă efectele, dă ideilor o succesiune alertă și de foarte variată fizionomie.

Basul Ionel Pantea

Corul „Madrigal" a adus încheierii festivalului nu numai fastul rupt parcă din povești al apariției miraculoșilor ei cîntăreți, dar și darurile unor incredibile simfonizări a glasurilor, metamorfozînd irizări timbrale, murmure, șoapte, strigăte, imponderabile subnuanțe și subaccente, în pură muzică. Dedicate „Madrigalului" și inspiratului vraci care i-a izvodit această artă fără pereche, Marin Constantin, au fost ascultate cu uimită admirație trei compoziții în care numai „Madrigalul" putea împlini visul urmărit de autori: *Oglindire* de Irina Odăgescu, pe versuri de Mariana Dumitrescu, gîndită în prelung desfășurate curbe sonore, de la sfioasa ivire pînă la gravă amplitudine, fără a părăsi unitatea de atmosferă poetică creată, *Timpul cerbilor* de Tiberiu Olah, simfonie corală peremptoriu măiestrită în dinamica opozițiilor ei viu izbucnite și în pitorescul ei propriu și *Ofrandă copiilor lumii* de Sabin Pautza, veritabil mare capriciu caleidoscopic, revelînd temeritate, voioșie și multiple ingeniozități.

În concluzie se poate subscrie la un adevăr devenit o foarte frumoasă evidență: cu noua lui ediție, festivalul de muzică de cameră din Brașov și-a lărgit contribuția la confirmările unei înalte culturi muzicale românești și perspectivele unui viitor de tot mai strălucite realizări.

Poate că în edițiile următoare s-ar cuveni să ascultăm și cîte un trio de coarde sau cu pian, pentru care există atît de multă muzică, îmbinare instrumentală absentă din programe în două ediții succesive ale festivalului, cît și compoziții în care oboiul, harpa, violoncelul în sonate cu pian, să-și poată găsi cuvîntul care oricînd ar fi binevenit. Mai mult lied este de asemenea de așteptat!

Concursul de cvartete studențești ținut în acest an în două etape a dat serioasele rezultate urmărite de această excelentă inițiativă.

Primul succes a fost intrarea în etapa II a nu mai puțin de 10 din totalul de 12 formații prezentate în concurs. Confruntările ultime au dat meritat cîștig de cauză cvartetului Iuliu Bertok (Cluj) stil și calitate tehnică exemplare, premiul I. Premiul pentru cea mai bună interpretare a unei lucrări românești a fost dat cvartetului Gheorghe Ille (Cluj), premiul II cvartetului Gh. Petrescu (Iași) iar premiul III cvartetului Ildiko Line (Cluj).

Romeo ALEXANDRESCU

Vacanțele muzicale la Piatra Neamț

Într-o duminică de sfîrșit de iunie, rapidul de dimineață ne-a adus — pe Viorel Cosma, Adrian Rațiu și pe cel ce semnează rîndurile de față — tocmai la timp la Piatra Neamț pentru ca să putem lua parte la concertul inaugural al *Vacanțelor Muzicale*. Sala Teatrului Tineretului era arhiplină, de un public ce sorbea cu nesaț splendorile beethoveniene — căci era vorba de un program Beethoven, susținut de Orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat „Moldova", sub conducerea lui Ion Baciu. Lucrurile începeau bine, poate în afară doar de cea de a doua contribuție solistică (— prima era a lui Daniel Podlovschi —), susținută de o studentă care nu era în măsură să facă față dificultăților de temut ale *Concertului nr. 5*. În seara aceleiași duminici, am asistat la un spectacol de muzică și poezie dat la Cetatea Neamțului; decorul era de basm, grandios, vibrînd de istorie și cu farmecul nopții înstelate participînd, plin de simpatie, la strădania artiștilor. În asemenea cadru, conținutul patriotic al programului și-a potențat infinit înțelesurile și poate niciodată n-am ascultat mai cu plăcere minunatele cîntece corale ale celor mai de seamă *înaintași* — excelent cîntate de Corul „Gavriil Musicescu" dirijat de Ion Pavalache — ca și noile lucrări închinate tot slăvirii patriei (am recunoscut fragmente din cantata lui Vasile Spătărelu, ascultată prima oară cu cîtva timp înainte, la Săptămîna muzicii românești de la Iași). Orchestra dirijată de Ion Baciu și pasiunea inteligentă ce vibra în vocile recitatorilor (Cornel Nicoară, Nina Zăinescu, Constantin Cojocaru), mulțimea impresionantă a spectatorilor, veniți din tot ținutul, au transformat spectacolul într-un eveniment, imposibil de uitat. Acustica incintei Cetății Neamțului este excelentă și cred că n-ar fi fost nevoie de amplificare pentru vocile corului. Ce loc splendid pentru festivaluri! Numai idei și inițiative să avem, că locuri ideale pentru asemenea manifestări, ca la noi în țară, nu se prea găsesc, în asemenea bogăție, în alte părți!

În zilele ce au urmat, s-a cristalizat tot mai mult convingerea că originalul festival *Vacanțe Muzicale* la *Piatra Neamț* reprezintă o extrem de fericită îmbinare între entuziasmul și inventivitatea organizatorilor lui și necesitățile culturale locale. Pe de o parte, prin susținerea manifestărilor se realizează, în modul cel mai nobil și util, practica de vară a studenților Conservatorului „George Enescu" din Iași; pe de altă parte varietatea și — am spune — *mobi-*

https://biblioteca-digitala.ro

litatea extremă a aducerii valorilor muzicale în cele mai diferite medii, cu utilizarea inteligentă a tuturor localurilor apte să adăpostească frumusețile artei sunetelor, contribuie ca orașul Piatra Neamț să se transforme, cu adevărat, pe durata *Vacanțelor* într-un centru muzical complex. Se cuvin aci subliniate în chip deosebit pasiunea și dragostea cu care tovarășii de la Comitetul județean Neamț de cultură și educație socialistă sprijină și participă la desfășurarea *Vacanțelor*, înțelegînd cu adevărat în ce măsură aceste zile de vară pot spori prestigiul cultural al fermecătorului oraș moldovenesc ; și n-am putea să nu amintim că i-am avut tot timpul alături pe tovarășii Marcel Dragotescu și Constantin Zaharia, gata oricînd să ajute la rezolvarea problemelor dificile, vibrînd de dorința ca fiecare concert să fie de calitate și să-și găsească ecoul dorit.

Spectacol popular de muzică și poezie la Cetatea Nemțului

Sălile Bibliotecii Municipale din Piatra Neamț au găzduit manifestări pline de interes. Aci am ascultat, de pildă, un program susținut de cvartetul *Voces Contemporanae* (Bujor Prelipcean, Adriana Anania, Gheorghe Haag, Dan Prelipcean) care a evidențiat odată mai mult, alături de afirmarea formațiilor studențești la Festivalul de la Brașov — și anul trecut și anul acesta ieșenii au obținut premii — adevărul că muzica de cameră se află într-o perioadă de plină propășire la Iași. Am reținut îndeosebi lucrările compozitorilor ieșeni. *Cvartetul nr. 2 — Eveniment 30* de Vasile Spătărelu transfigurează materialul melodic al cîntecului revoluționar *Porniți înainte, tovarăși* cu

Aspect de la simpozionul de muzicologie desfășurat în sala Bibliotecii Municipale din P. Neamț

ingeniozitate și bun gust. Sabin Pautza dovedește, la rîndu-i prin cvartetul de coarde *Jocuri* că se situează în rîndul acelor compozitori care știu să angreneze nucleele folclorice românești într-o țesătură de mare rafinament și care-și păstrează în același timp savoarea originară și *farmecul*. Coroborînd audierea *Jocurilor* cu aceea a *Ofrandei copiilor lumii*, ajungem la concluzia că Pautza are darul și inteligența de a nu disprețui factorul comunicării directe cu ascultătorul, fără a cădea nici o clipă în simplism sau facilitate. Este o calitate rară și prețuitoare. A ilustrat-o, de altfel, și pe tărîm interpretativ, printr-un concert, dirijat de el, al coralei *Animosi*, dat la sediul Filialei Neamț a Uniunii Ziariștilor. Programul, de o remarcabilă unitate stilistică, avea o puritate și o candoare, de sorginte populară, cît se poate de cuceritoare.

Simpozionul „Muzica românească sub semnul aniversării a trei decenii de la eliberarea patriei", urmărit cu deosebit interes de o asistență alcătuită cu precădere din tineri muzicieni, a fost concentrat și substanțial ! Viorel Cosma și Adrian Rațiu, completîndu-se unul pe celălalt, au schițat amploarea și varietatea fenomenului componistic românesc contemporan, profesorul George Pascu a înfățișat aspectele contribuției muzicologiei, iar Alfred Hoffman s-a ocupat de problemele tinerelor generații de interpreți. Este de subliniat în chip deosebit că, aci ca și la „Săptămîna muzicii românești" muzicienii ieșeni își dau seama de necesitatea fundamentării teoretice a acestor festivaluri și dau cuvîntului muzicologilor locul meritat.

Liceul „Calistrat Hogaș", unde era cantonamentul studenților și profesorilor ieșeni, se dovedea o adevărată „uzină muzicală", care lucra la capacitatea maximă, sub oblăduirea acelui muzician dăruit și plin de suflet care este Ion Baciu. Aici s-au ținut și cursurile de pian ale Sofiei Cosma, ca și cele de compoziție ale lui Ștefan Niculescu, la care n-am mai putut, din păcate, asista. În prospectul *Vacan-*

https://biblioteca-digitala.ro

telor figurau și numele Artei Florescu — pentru îndrumarea cîntăreților — precum și al lui George Hamza, pentru muzică de cameră. Tinerii dirijori urmau să se bucure de sfaturile lui Ion Baciu. Ideea cursurilor de vară, extrem de importantă, mai cu seamă într-o țară cu asemenea bogăție de talente muzicale tinere ca a noastră, a rodit pentru prima oară la Piatra Neamț. Cît de mult am dori ca ea să prindă acolo tot mai mult teren și să ofere rezultate din ce în ce mai îmbucurătoare !

Într-una din sălile cantonamentului, am asistat și la repetițiile migăloase ale grupului de muzică preclasică *Musica Serena*, îndrumat de Ioan Welt. Iată un alt animator artistic entuziast din corpul didactic al Conservatorului din Iași și nu ne îndoim că străduințile sale vor avea ca rezultat progresele înregistrate și în acest domeniu specific al propagării tezaurului marii muzici.

Poate că rîndurile de față vor părea cititorului exagerat de binevoitoare și entuziaste. În fapt, ele sînt cît se poate de sincere și obiective. Muzicienii ieșeni, gazdele lor din Piatra Neamț, organele culturale care îi sprijină, merită toată admirația noastră. Pentru că adesea talentul, cît de strălucit, poate eșua dacă nu este dublat de spirit de inițiativă și vitalitate organizatorică. Sînt tocmai calitățile pe care le-am găsit întrunite în desfășurarea *Vacanțelor Muzicale* de la Piatra Neamț, cărora le dorim — și le bănuim — un succes și un răsunet tot mai mare, de la an la an.

Alfred HOFFMAN

Concursul "Ciprian Porumbescu" de la Suceava

La sfîrșitul primei săptămîni a lunii iulie, în spațioasa sală a noii Case de cultură a avut loc festivitatea de decernare a premiilor, pentru cel de al III-lea concurs național de interpretare instrumentală „Ciprian Porumbescu", și concertul laureaților.

Festivitatea a fost deschisă de tovarășul Alexandru Toma, președinte al Comitetului județean de cultură și educație socialistă, mulțumind în numele organizatorilor și a concurenților, juriului alcătuit din: Ion Dumitrescu, președintele Uniunii Compozitorilor din R. S. România, președinte de onoare, Dumitru D. Botez, dirijor, compozitor, profesor la Conservatorul „C. Porumbescu" din București, președintele juriului, Rozalia Kopandi, membră a biroului Consiliului Național al Organizației Pionierilor, Aurel Popa, compozitor, directorul Editurii Muzicale, Enea Borza, conferențiar la Conservatorul „Gh. Dima" din Cluj, Miron Rațiu, dirijor la Filarmonica de Stat din Oradea, Nicolae Coman, compozitor, lector la Conservatorul „C. Porumbescu", Mircea Dan Răducanu, lector la Conservatorul „G. Enescu" din Iași, Lavinia Coman, lector la Conservatorul „C. Porumbescu", Alexandru Evsevschi, concert-maistru al Filarmonicii de stat din Craiova și Andrei Lipovan, profesor la Școala populară de artă din Suceava.

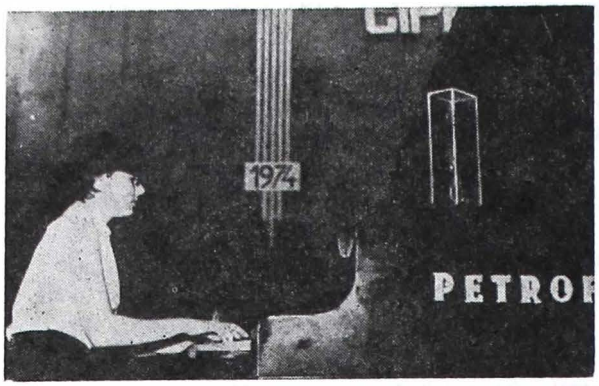
În continuare a fost citită lista celor 46 de laureați ai ediției 1974. Președintele juriului, compozitorul Dumitru D. Botez a înmînat premiile, relevînd, în cuvîntul rostit cu acest prilej, însemnătatea acestui concurs ce dă posibilitatea afirmării tinerelor talente și valoroasa tradiție ce s-a format, prin organizarea în al treilea an de la constituire, a prezentei ediții ce prezintă un progres față de edițiile anterioare, prin participarea unui mai mare număr de tineri concurenți cu o pregătire deosebit de serioasă, ceea ce a contribuit la creșterea prestigiului concursului.

Într-o atmosferă de emoție și entuziasm, s-a desfășurat concertul laureaților. Grigore Cristina Oana, 6 ani, de la Grădinița nr. 28 din Iași (un premiu special, pentru cel mai tînăr interpret), a cucerit publicul din momentul apariției sale pe scenă. A cîntat la vioară *Dans* de Sostakovici. Băncescu Cezara, 10 ani, de la Școala de muzică și arte plastice din Suceava (premiul I pentru categoria de vîrstă pînă la 11 ani) a cîntat la pian piesa *Zbucium* de Adalbert Winkler. În continuare, Havaletz Paul Ștefan, 15 ani, de la Liceul de muzică din Cluj (premiul II la instrumente de coarde, categoria de vîrstă 11—15 ani) a interpretat la violoncel *Sonata-poem* de Cornel Țăranu.

Au urmat violonistele Iliescu Adriana, 10 ani, de la Liceul de muzică din Timișoara (premiul I la instrumente de coarde, categoria pînă la 11 ani) cu piesa *Gopak* de Musorgski și Vessa Cristina, 15 ani, de la Liceul de muzică din Cluj (premiul special al Uniunii Compozitorilor pentru interpretarea unei piese din repetoriul autohton contemporan) care a cîntat *Intermezzo și Scherzo* de Dumitru Bughici. Deținător al unui premiu special pentru cea mai bună interpretare a unei piese de Ciprian Porumbescu, Săurășan Marius, 14 ani, de la Liceul de muzică din Cluj, a cîntat la violă renumita *Baladă*. *Bagatela* de Scărlătescu a fost interpretată de Pop Doru Ștefan, 15 ani, de la Liceul de muzică din Baia Mare (deținător al premiului I, la instrumente de coarde, categoria de vîrstă 11—15 ani). Cu o sonoritate amplă, Stanciu Carmen, 15 ani de la Liceul de muzică nr. 1 din București (deținătoare a premiului I — pian, categoria de vîrstă 11—15 ani) a interpretat *Toccata* de George Enescu. Violonistul Roșianu Andrei, 13 ani, de la Liceul de muzică nr. 1 din București (deținător de asemenea al premiului I pentru instrumente de coarde, la categoria de vîrstă 11—15 ani) a cîntat cu virtuozitate *Poloneza în La major* de Wieniavski. În încheierea concertului laureaților, deținătoarea marelui premiu, trofeul „Lira de aur", Mihalache Carmen, 14 ani de la Liceul de muzică nr. 1 din București a interpretat cu nerv, expresivitate și tehnică *Balada a II-a* de Chopin și *Cîntec — temă cu variațiuni* — de Paul Constantinescu.

După două zile a avut loc un microrecital la Muzeul „Ciprian Porumbescu" din comuna ce îi poartă numele, la care alături de echipa de dansuri a detașamentului de pionieri a clasei a IV-a D de la Școala generală nr. 1 din Suceava, echipa de fluieraș din Fundul Moldovei, și o solistă de cîntece populare din Cîmpulung Moldovenesc, au evoluat și alți laureați ai concursului „Ciprian Porumbescu" : Naharneac Camelia de la Școala de muzică și arte plastice

https://biblioteca-digitala.ro



Pianista Carmen Mihalache

din Suceava (deținătoare a unei mențiuni la instrumente de suflat) și Danilescu Dan de la Liceul de muzică din Constanța (deținător al premiului III la instrumente de coarde, categoria de vîrstă 11—15 ani) care a pregătit special pentru acest program *Balada* de Ciprian Porumbescu.

Edițiile viitoare ale concursului „Ciprian Porumbescu" sînt așteptate cu un viu interes de toți tinerii instrumentiști din toate județele țării. Din nou, un binemeritat cuvînt de felicitare pentru inițiatorii și organizatorii acestui concurs inedit cu largi perspective.

Enea BORZA

A IV-a ediție a festivalului-concurs "Arenele romane"

Munca de îndrumare artistică a maselor a căpătat un sens mai larg, cetățenesc, în formarea complexă, multilaterală a acestora, a dobîndit o funcție structurală, contribuind activ la cultivarea unor sentimente și aspirații nobile.

Iată numai una din coordonatele de prim ordin pe care le-a înscris ediția jubiliară din acest an a Festivalului-concurs „Arenele Romane", alături de altele, la fel de bine conturate, și pe care le-am desprins urmărind evoluția celor 8 sectoare ale Capitalei : permanentizarea desfășurării activității formațiilor de amatori ; creșterea preocupării factorilor coordonatori pentru îmbogățirea și stimularea repertoriilor, în strînsă concordanță cu dezideratele social-economice, precum și conjugarea eforturilor și actualizarea colaborării dintre instituțiile și organizațiile cu responsabilități în procesul complex și continuu al educației artistice de masă.

Ediție jubiliară, dedicată celor două evenimente politice de mare însemnătate ale acestui an — 30 de ani de la Eliberare și Congresul al XI-lea al P.C.R., — întrecerea a dobîndit încă din start o notă comună imprimată tuturor celor 8 spectacole prezentate : grija pentru calitatea conținutului și ținuta artistică, unele sectoare atingînd pe alocuri performanțe interpretative de nivel profesionist. De asemenea, am constatat cu satisfacție substanțialul aport pe care l-au adus artiști de prestigiu, în special în ce privește desfășurarea regizoral-scenografică (Constantin Moruzan — sector 7, Petru Mihail — sector 4, Romeo Ionescu sector 5, etc.), ca și cea muzicală (Nicolae Niculescu — sector 1, Constantin Arvinte — sector 4, Nicolae Băluță sector 7, ș.a.).

Am asistat pe parcursul celor 8 spectacole la înmănunchierea unor reușite numere muzical-coregrafice, din diferite zone folclorice ale țării, de altfel punctul „forte" al tuturor programelor prezentate, înmănunchieri ce au adus pe scenă ecoul de bucium al doinelor, clinchetul vijelios de clopoței al călușarilor, șerpuiri ale rîurilor de munte în undioase brîuri sau parfumul arhaic al datinilor străbune. Programele folclorice au fost încadrate de numeroase intervenții orchestrale, solistice instrumentale sau vocale, din care remarcăm în mod deosebit taraful condus de Nicolae Băluță, cel al lui Marius Olmagu sau cel dirijat de C. Mihalache.

Participarea la festival a unor valoroase formații corale (*Corul Ateneului Tineretului* dirijat de prof. Nicolae Niculescu, Corul Liceului „G. Enescu", Corul Școlii generale 174, Corul bărbătesc „Gh. Danga" condus de A. Goreaev-Soroceanu, Corul „Industria Bumbacului" pregătit de Vlad Vasilache etc.), prin repertoriul ales, au imprimat spectacolelor o notă vibrant patriotică, au cucerit ropote de aplauze printr-o interpretare corespunzătoare.

Numeroase formații și soliști de muzică ușoară, grupuri de dansuri moderne, ritmate sau cu tematică, au imprimat spectacolelor o binevenită notă de antren.

Dar ceea ce a adus nou ediția din acest an a festivalului-concurs „Arenele Romane", a fost realizarea unor vibrante tablouri muzical coregrafice și poetice dedicate celor două evenimente, prilej de trecere în revistă a succeselor obținute de întregul nostru popor în cele trei decenii ce au trecut de la 23 August 1944, printr-o ingenioasă și atractivă realizare scenografică, apelîndu-se cu succes la „filmoteca de aur" sau la sugestive scenete și momente retrospective, care au punctat suita tuturor actelor revoluționare înfăptuite de întregul nostru popor, sub genericul simbolic a celor „30 de trepte" care au condus la înfăptuirea societății socialiste în România.

Se cuvine să mai arătăm, că cea de a patra ediție a festivalului concurs „Arenele Romane" a scos în evidență o serie de elemente ce ar aduce un reviriment, ar însemna un pas înainte în viitoarele manifestări : modul ireproșabil în care a fost realizată forma finită a spectacolelor, echilibrarea organică a acestora ; se impune pe viitor o mai mare atenție asupra calității textelor ; se cere mai multă varietate și calitate în alegerea repertoriului formațiilor de muzică ușoară ; încercarea realizării unor avanpremiere a spectacolelor ce urmează a fi prezentate în concurs, prezentate pe alte estrade din Capitală, etc. etc.

Departajarea sectoarelor cîștigătoare (sectorul 7 a reușit să-și mențină trofeul cucerit la precedenta ediție, iar sectoarele 8 și 5 au dobîndit distincții speciale) a fost anevoioasă, toate cele 8 spectacole prezentate oferind juriului numeroase elemente bine realizate artistic.

Înainte de a încheia această succintă creionare consemnăm opiniile exprimate de cîțiva dintre membrii juriului :

https://biblioteca-digitala.ro

Artistul emerit *Ion Lucian* (președintele juriului): „Festivalul-concurs a demonstrat, fără îndoială, amploarea și maturitatea mișcării artistice de amatori din Capitală. Am aplaudat zeci de autentice talente, puse cu grijă și competență în valoare. Remarc, de asemenea, calitatea și diversitatea repertoriului (în special a celui muzical — folcloric și cult — precum și a celui coregrafic). Aș sugera instructorilor și regizorilor mai multă fantezie în conceperea și montarea acestor spectacole de masă, pe care o anume rutină riscă să le aducă la un numitor comun.

Aceleași idei generoase, de natură să înalțe spiritele își pot găsi diferite (și inspirate) forme de expunere“ ;

Compozitorul Aurel Giroveanu : „O spun din capul locului, această ediție jubiliară a Festivalului-concurs a fost cea mai reușită sub raport artistic. Tocmai de aceea se impun, cred, cîteva observații : a) mai multă grijă în alegerea repertoriului de muzică ușoară. De ce să ascultăm, în fiecare reprezentație, aceleași 5—6 melodii ? Avem un patrimoniu de piese variate ca tematică și stil, din care ai de unde alege. Ansamblurile corale, de pildă, au dovedit o mai bună capacitate de selecție ; b) talentații și pasionații artiști amatori merită mai multă atenție din partea îndrumătorilor lor. Mă refer cu osebire, la cadrul spectacular, cam monoton, ce li s-a oferit. Ambianța în care se desfășoară dialogul cu publicul are o foarte mare importanță. Deci, s-o concepem cît mai inspirat, de la decor și costum, pînă la concepția regizorală. c) Am asistat la o competiție a sectoarelor Capitalei. Se cuvenea, în consecință, să existe în fiecare spectacol elemente specifice din viața sectorului respectiv. Chiar cîte un cîntec compus special.“ ; compozitorul și profesorul *Victor Iusceanu :* „Marea afluență de public a certificat, după mine, elocvent, calitatea reprezentațiilor. Sub raport muzical coregrafic, talentul amatorilor m-a uimit“ ; maestrul coregraf *Petre Bodeuț :* „Aș nota reușita majorității montărilor de dans folcloric, atît la ansamblurile de elevi, cît și la cele ale maturilor. Totodată am simțit prezența dansului tematic, ceea ce a îmbogățit spectacolele în planul eficienței educative.“ ; poetul *Ioan Meițoiu :* „Menționez cu precădere, calitatea unor reușite momente de montaj literar-muzical, care au conferit solemnitate prologurilor și finalurilor de spectacol.“ ; folcloristul *Florin Georgescu :* „Sub aspectul integrării în spectacol a muzicii folclorice aș sublinia un detaliu scăpat din vedere în majoritatea spectacolelor pe care le-am vizionat și anume, limitarea la un anumit gen, cel al cîntecului de joc, cînd ar fi trebuit abordate cu aceeași eficiență cîntecul propriuzis, balada, doina, ș.a.“

Ediția din acest an a festivalului-concurs „Arenele Romane“, angrenînd zeci de formații ale interpreților amatori din Capitală, a atras zeci de mii de spectatori, a constituit un vibrant omagiu dedicat celor două remarcabile evenimente : 30 de ani de la Eliberare și Congresul al XI-lea al P.C.R.

Constantin RĂSVAN

Yoko Sato-Albert Guttman

Deși stagiunea muzicală propriu-zisă era închisă, ARIA a programat un concert — și chiar un concert bun — invitînd pe violonista japoneză Yoko Sato care împreună cu pianistul Albert Guttman a dat un recital la Sala mică a Palatului.

Tînăra violonistă, în vîrstă de 24 de ani, are nu numai un important palmares artistic, constînd în premii la notorii concursuri internaționale (Ceaikovski, Marguerite Long — Jacques Thibaud și Paganini) dar și o bogată activitate concertistică.

Programul a fost axat într-o largă măsură pe lucrări ce necesitau o virtuozitate deosebită, debutînd frumos, cu *Sonata în fa minor („Mormîntul“)* de Locatelli-Ysaye, unde interpreta ne-a dezvăluit alături de expresia dramatică a melodiilor, remarcabila tehnică de arcuș în registrul înalt, de asemenea tehnica-i de arpegii, executate cu o mare ușurință. Cantabilitatea sa a avut multă dulceață în pasajele *Adagio* iar dublele coarde au fost luate fără greș, cu justețe. Pianistul Guttman, artist pe care îl apreciem, a cîntat cu muzicalitate și cu mult tact, dînd prioritate violonistei care are, de altfel, un ton curat și, deseori, mare.

Yoko Sato a atacat în chip curajos și *Ciaccona* de Bach pe care o studiase bine. S-ar fi cuvenit însă ca pe alocuri, să cînte cu mai multă pondere. Uneori s-a grăbit — ceea ce nu era cazul — de unde unele mici scăpări de execuție. Dar, cu timpul, va cuceri desigur și acel „lest“ reclamat de magnifica lucrare și cu care ne-a obișnuit de mult, marele, inegalabilul nostru Enescu.

Sonata a III-a în re minor de Brahms, putem spune că a fost bine construită. Guttman, ireproșabil. Dar și aici s-a făcut simțită o anumită propulsiune către trecerea cît mai rapidă, a lucrării, justificată însă, recunoaștem, cu deosebire în acel *Presto agitato* final. În *Adagio,* prelungirea prea insistentă, în final a acelui *vibrato* va forma iarăși un punct de reflecție pentru această foarte înzestrată violonistă.

În sfîrșit : *Campanella* de Paganini — piesă care va fi figurat obligatoriu, credem, la Concursul din 1972 de la Geneva unde violonista a luat premiul II. S-a văzut bine (ca și în *Capriciul al 24-lea)* că Yoko Sato mizează îndeosebi pe virtuozitatea violonistică, paganinescă, acrobatică. Ea a avut momente de bravură de-a-dreptul uluitoare.

Ne-a făcut apoi, la sfîrșit, multă plăcere și prin amintirile pe care ni le-a redeșteptat, *Havaneza* de Saint Saëns, una din piesele favorite ale lui Jacques

https://biblioteca-digitala.ro

Thibaud. A fost un recital, în genere, destul de reuşit şi ne-am bucurat să vedem că sala de concert era foarte populată, consecinţă, desigur, a programului anunţat, deosebit de atractiv — ceea ce este de reţinut.

Omagierea lui Armstrong

La Biblioteca Americană a avut loc, în trei seri consecutive, o comemorare a celebrului muzician de jazz Louis Armstrong, la care a participat un public numeros, public care, într-o largă măsură l-a urmărit şi direct, cu cîţiva ani în urmă, cu prilejul Concertului pe care l-a susţinut împreună cu formaţia sa în Sala mare a Palatului.

De data aceasta, d-na Lucille Armstrong, soţia sa, a vorbit despre omul care a fost Louis Armstrong, aşa cum l-a cunoscut de-a lungul celor treizeci de ani de conviețuire. Cu simplitate şi cu o modestie exemplară. Conferenţiara a arătat existenţa armonioasă, fericită, pe care a avut-o lîngă soţul său, fără a omite faptul că i-a declarat categoric: „Ştii cît ţin la tine Lucille, dar pentru mine trompeta reprezintă primul lucru...“ A trecut în revistă debuturile lui Armstrong care a cîntat mai întîi într-o formaţie militară, apoi, treptata sa ascensiune şi bucuria sa de a trăi ca şi dragostea sa pentru copii. De altfel, veşnic, a spus d-na Armstrong, după marele artist se ţineau totdeauna zeci de copii.

Admiraţia de care se bucura atingea uneori frenetic şi în numeroasele diapozitive cu care a fost ilustrată expunerea sa, l-am putut vedea pe Louis Armstrong, purtînd, la Buenos Aires o mască făcută anume pentru a-i feri faţa de cei ce ţineau cu orice preţ să i-o atingă...

Turneele sale care le-au purtat pretutindeni în lume au fost înfăţişate într-o largă măsură, cu atît mai mult cu cît marele artist purta cu sine totdeauna un aparat de fotografiat.

A vorbit apoi despre Armstrong, luîndu-i totodată un interview soţiei sale, dr. Willis Conover, de la Radioteleviziunea Americană, cunoscut din emisiile sale de la Radioteleviziunea americană.

Într-una din seri a fost proiectat filmul „Înalta societate“, în care Louis Armstrong a apărut într-o secvenţă atît ca muzician cît şi ca actor.

În ultima seară formaţia noastră *Dixielend*, iniţiată şi condusă de inginerul Mihai Berindei a cărui activitate de propagare a muzicii de jazz în rîndurile tineretului şi cu deosebire ale studenţilor este notorie, a interpretat cunoscutele piese din repertoriul lui Armstrong. *Bassin-street* blues, *Tinroof blues* (Acoperişul de tinichea). *All of me* (Totul de la mine), *I found a new baby* (Am găsit o nouă fetiţă) ş.a. Interpretarea la care au participat alături de Mihai Berindei (trompetă) Victor Beteli (clarinet), Marcel Maican (trombon), Johnny Răducanu (pian) şi Eugen Gondi (baterie) a fost foarte bună şi, pe cît s-a putut, apropiată de stilul lui Armstrong, cu arătarea că solo-urile vocale au fost realizate instrumental.

Cu acest prilej, dr. C. W. LaSalle, directorul Bibliotecii americane a adresat un călduros cuvînt de rămas bun publicului, mulţumind pentru chipul în care a fost susţinut în activitatea artistică şi în genere culturală pe care a desfăşurat-o în calitatea sa.

J.-V. PANDELESCU

Violonista Victoria Başta

Către sfîrşitul stagiunii de concerte am putut audia trei recitale ale violonistei Victoria Başta, tînără interpretă şi cadru didactic la Conservatorul bucureştean. Apariţiile sale în recitale impun în primul rînd printr-o ţinută artistică deosebit de sobră, în care naturaleţea şi sinceritatea interpretării se îmbină cu concentrarea şi plăcerea cu care transmite ascultătorilor fiorul unor momente de autentică elevaţie.

În primul recital, Victoria Başta a interpretat *Sonata a II-a, în la minor*, pentru vioară solo, de Johann Sebastian Bach, pagină de mare densitate emoţională, în tălmăcirea căreia temperamentul artistei şi-a putut dezvălui în voie farmecul. În restul programului, acompaniată de pianista Doina Micu, de asemenea o artistă cu real rafinament, Victoria Başta a reuşit o interesantă şi avîntată tălmăcire a *Sonatei op. 162, în La major, „Marele Duo“*, de Schubert — poate momentul cel mai convingător al serii respective.

A urmat o primă audiţie din literatura românească de cameră: *Piesa de concert pentru vioară şi pian* de Wilhelm Berger, pe care cele două interprete au redat-o cu spontaneitate şi strălucire. Lucrarea, de mici dimensiuni dar bogată în substanţă, conţine elemente caracteristice pentru stilul compozitorului. Contrastele viguroase sînt subliniate de scriitura instrumentală măiestrită, compozitorul fiind un excelent cunoscător al resurselor violonistice.

Sonata în Sol major, pentru vioară şi pian, de Lekeu a încheiat recitalul, lăsîndu-ne impresia unei interpretări îngrijite, în care corectitudinea şi atenţia pentru sublinierea detaliilor au trecut pe primul plan, estompînd întru cîtva romantismul nostalgic specific compozitorului belgian.

În cele două recitaluri date în cadrul Studioului de concerte al Conservatorului, violonista Victoria Başta a atacat cu curaj ciclul integral al *Sonatelor* şi *Partitelor solo* de Bach pe care atît de puţini artişti ai noştri cutează să-l cuprindă în repertoriul lor. Sînt demne de relevat eleganţa sobră cu care solista a redat piesele de dans din partite, construcţia clară a marilor pagini polifonice din sonate, precum şi justeţea intonaţiei, bine controlată şi în momentele de mare complexitate armonică, acele momente care sînt adevărate pietre de încercare pentru orice virtuoz al instrumentului. Arcuşul ferm al Victoriei Başta ne-a cucerit pe de-a-ntregul, făcîndu-ne să regretăm că prea rar ni se oferă ocazia de a asculta această veritabilă artistă.

Ileana RAŢIU

https://biblioteca-digitala.ro

cu Ion Românu

Prezență activă în planul vieții noastre muzicale, Ion Românu, director al Filarmonicii „Banatul", și-a legat numele de Corul Combinatului Siderurgic din Reșița la pupitrul căruia a obținut importante premii la concursurile republicane, fiind un timp directorul Școlii medii de muzică din Reșița, iar între 1955—1970 dirijor al Corului Filarmonicii „Banatul" din Timișoara. În repetate rînduri, a dirijat, ca invitat, Corul Radioteleviziunii, Corala Filarmonicii „George Enescu" și Corul Filarmonicii „Moldova" din Iași, ansambluri cu care a realizat și cîteva imprimări discografice. Un rod al preocupărilor didactice, desfășurate ca profesor de dirijat și ansamblu coral în cadrul Universității timișorene, este tratatul *Dirijorul de cor și cîntul coral* — în două volume. Ion Românu este membru al Centrului internațional de studii muzicale din Roma.

Aflat, de mult timp, în fruntea personalităților care orientează întreaga activitate a formațiilor corale de amatori din țara noastră, v-aș ruga să fixați cîteva repere ale acestei probleme, căreia îi acordați o importanță maximă.

Mișcarea corală de amatori, prin amploarea și obiectivele ei, reprezintă pentru mine, și cred că pentru toată lumea, problema nr. 1 a vieții noastre muzicale. Hotărît lucru, corul este cel mai eficace mijloc de educație muzicală a maselor largi, întîi pentru că poate însuma mai mulți inși, al doilea pentru că relațiile sociale și familiale ale coriștilor atrag prezența, fie ea numai pasivă pentru moment, a altor persoane și, în al treilea și ultimul rînd, pentru că muzica vocală este cea mai accesibilă auditoriului. Trebuie, de asemenea, să ne însușim accepțiunea că o formație corală amatoare reprezintă nu numai un colectiv muzical ci și o *entitate* socială, cu relații binedeterminate între membrii săi. Că, pe măsură ce activitatea artistică se prelungește în timp, se nasc tradiții, se statornicesc relații pe bază de activitate neîntreruptă între membri, se alcătuiesc statute etc. Așa trebuie văzute vechile noastre reuniuni sau societăți corale ale lui Kiriac, Musicescu, Vidu, Dima, Drăgoi și alții... care au desfășurat o muncă artistică prodigioasă și constantă. Firește, astăzi avem alte condiții și un alt climat. Politica culturală a statului nostru socialist a asigurat propășirea muzicii instrumentale, incomparabil extinsă față de ce a fost.Corul rămîne însă principalul mijloc de educație muzicală, deoarece reprezintă o practică *activă* a muzicii bune precum și calea cea mai naturală de pregătire pentru sala de concerte simfonice. De aceea, nu e de mirare preocuparea conducerii de Partid și de stat față de uriașa oaste a cîntăreților amatori. Niciodată nu au existat atîtea formații corale, ajutate și stimulate în creșterea lor.

Personal, sînt strîns legat de mișcarea corală a amatorilor, în sînul căreia am lucrat timp de aproape 15 ani ca dirijor al Reșiței. Această aderență mă face să desprind unele aspecte nesatisfăcătoare în corala amatoare, tot mai vizibil de cîțiva ani încoace, pe care le-aș grupa după cum urmează : a) Activitatea sporadică a numeroase formații corale care, fiind pe un timp anumit în atenția organelor culturale, duc o muncă cu caracter de campanie pînă la vre-un concurs și apoi își încetează activitatea. O confruntare a realității, privind numărul corurilor active, cu statisticile centrelor de îndrumare metodică ar da la iveală nepotriviri surprinzătoare ; b) Frecvența slabă la repetiții. Marile ansambluri corale din întrecerile anilor 1949—1959 — se împuținează. Tot mai rar se văd formații cu 100 de membri activi ; c) Numărul tinerilor încadrați (cu referire la vocile bărbătești) descrește îngrijorător ; d) Calitatea interpretării, dacă sîntem optimiști, este staționară : dar eu consider că este în regres. Fac abstracție, evident, de cîteva corale dintre care unele ne-au reprezentat cu cinste și peste hotare, ca de pildă cele din Ploiești, Pitești, Lugoj, Brăila și alte cîteva. Acestea sînt capabile să susțină concerte întregi, dar cîte sînt ca ele ? După mine, explicația trebuie căutată în așezarea muzicii și ansamblului coral în învățămîntul general și mediu.

Astfel stînd lucrurile, ne-ar interesa, în continuare, părerile dvs. legate de condițiile unei bune școli care se ocupă cu formarea dirijorilor.

Neîndoielnic, dirijatul coral, în Conservatoare, este încredințat unor cadre didactice cu experiență îndelungată și cu rezultate artistice apreciabile. Sub îndrumarea acestora s-au format multe elemente capabile, care activează cu rodnicie în țară. Ceea ce i se poate reproșa școlii noastre dirijorale este lipsa de sistematizare a materiei. Evident, privit din acest punct de vedere, dirijatul este o disciplină relativ tînără, care s-a constituit în alte părți de-abia de vreo 4—5 decenii încoace. Mă refer la așezarea metodică a disciplinei pe marile ei capitole : tehnica manuală, voce corală, dicțiunea, dinamica, tempoul, stilistica etc... Toate acestea solicită un studiu aprofundat, pe probleme, luate una cîte una și puse apoi în practică în primii doi ani de învățămînt. Perioada mi se pare lungă, dacă ne gîndim la crearea reflexelor dirijorale, la aplicațiile legate de dicțiune, emisiune, intonație etc... Metoda practicată de noi în Con-

https://biblioteca-digitala.ro

servatoare, care constă în asimilarea și rezolvarea problemelor pe măsura ivirii lor pe parcursul piesei (dintr-un repertoriu X de lucrări), eliminînd sau ignorînd principiile de bază ale disciplinei expuse organizat într-un *curs academic*, mi se pare rămasă în urmă. Și dacă mai adăugăm că la noi nicăieri nu se predau cunoștințe despre *vocea copilului* pînă la mutație, despre caracteristicile corului de copii și ale literaturii aferente acestui cor — probleme cardinale pentru viitorul profesor de muzică și dirijor în același timp — atunci lacuna pare pe deplin conturată. Ori, educația corală a copiilor este baza întregii noastre mișcări corale. Gavriil Musicescu și Ion Vidu, ca să nu amintesc de alții, sînt strălucite exemple, care și-au construit marile lor ansambluri corale cu voci de copii și de bărbați. La fel, asociațiile corale din străinătate, multiseculare, care cultivă doct glasurile cristaline ale celor mici. Nu trebuie să se înțeleagă că pledez împotriva vocilor feminine, ci dimpotrivă. (Grija pentru cultivarea vocii colective nu trebuie lăsată în seama profesorului de canto, care vizează alt obiectiv : solistica).

În continuare, procesul de învățămînt din ultimii doi ani de Conservator ar trebui să se axeze pe practica corală și pe aprofundarea problematicii din primii doi ani. Practica să se facă în Conservator precum și, mai ales, în afara lui, la corurile de amatori din localitate. Totul s-ar putea încheia la examenul de stat cu o jumătate de program de concert, sau măcar cu cîteva piese dirijate în public de către absolvent. Procesul de formare al unui dirijor este, fără îndoială, îndelung. El nu se termină la absolvirea Conservatorului și nici curînd după aceea. Important este ca premisele puse de către Conservator să fie valabile și să fie urmate de o muncă profesională neîntreruptă.

Bogata experiență dirijorală a dvs. și, mai ales, pasiunea pentru creația românească mă determină să vă solicit părerea în privința contribuției aduse — în planul valorilor certe — de către muzica corală a zilelor noastre.

Creația corală contemporană, cu referire specială la cea românească, a îmbogățit în mod cert literatura genului prin cantitate și mesaj. Astăzi, avem la îndemînă un imens repertoriu de o valoare inestimabilă, începînd cu cîntecul de masă și pînă la marile lucrări vocal-simfonice. Universul sonor al tehnicii componistice contemporane, coloritul atît de diversificat, dar mai ales conținutul ideatic al lucrărilor ce reflectă nemijlocit măreția de epocă a vremii noastre sînt, după mine, trăsături caracteristice ale școlii românești de astăzi. O lucrare contemporană pune probleme noi și de multe ori dificile, care încearcă puterile ansamblului (noutăți în armonie, metro-ritmică, intervalică etc...) și a căror rezolvare duce la sporirea tehnicității și forței de expresie (dificultățile sporesc dacă, uitînd de ambitusul vocilor rămase de veacuri aceleași, compozitorul scrie uneori în registrul supraacut !). Cine a cîntat de pildă corurile lui Paul Constantinescu, inclusiv madrigalele, sau ale lui Alexandru Pașcanu, a avut senzația înfăptuirii unui lucru nou într-o sonoritate inedită.

O latură importantă a activității dvs, o constituie preocupările legate de conducerea Filarmonicii „Banatul". Ce apreciați ca realizări certe dintre activitățile desfășurate în stagiunea care s-a încheiat ?

Sînt destule. Grija noastră de căpetenie s-a îndreptat spre interpretarea a peste 30 de lucrări simfonice și vocal-simfonice românești, multe din ele în primă audiție. Iată cîteva titluri : Gh. Dumitrescu — Oratoriul *Din lumea cu dor în lumea fără dor*, Dan Buciu — *Cantata „Genesis"*, Tiberiu Olah — *Simfonia pentru coarde*, Ionel Perlea — *Variațiuni pe o temă proprie etc...* Aceste creații, cărora am căutat să le asigurăm calitatea interpretării — prin care să le impunem atenției publicului meloman, reprezintă prezența activă a Filarmonicii la cea de a 30-a aniversare. Ne-a preocupat și ne preocupă în continuare opera de creștere și formare a publicului de concert — care solicită o constanță de lungă durată în acțiuni de îndemînare la întocmirea programelor muzicale gradate. Am susținut un nou ciclu de concerte dedicate pionierilor din clasele a V-a din Timișoara, care s-a încheiat în vara acestui an cu un concurs — ghicitoare. În paralel s-au desfășurat microstagiunea studențească, ca și deplasările noastre permanente în localitățile Jimbolia și Ciacova. Apoi, am acordat o mare atenție tinerilor interpreți cu posibilități solistice, instrumentiști intrați nu de mult în orchestră, cărora le-am asigurat prilejuri de afirmare. Recent, unul din ei, violoncelista Alexandra Guțu, a cîștigat lauri la Concursul ce poartă numele marelui dispărut, Pablo Casals, de la Budapesta. Pe viitor ne gîndim la o săptămînă a tinerilor interpreți, care să se desfășoare în sala mare de concert. Sărbătorim printr-un șir de manifestări muzicale, pe Sabin V. Drăgoi, de la a cărui naștere s-au împlinit 80 de ani. Nu știu dacă celelalte instituții muzicale vor marca aniversarea (eu m-aș bucura nespus de mult !) dar Timișoara, în care marele muzician a trăit și activat cea mai îndelungată și laborioasă perioadă a vieții sale, are datoria să o facă.

V-aș ruga să completați discuția noastră cu cîteva idei legate de proiectele personale..

De cîțiva ani încoace, din motive de sănătate, sînt silit, din păcate, să-mi retrag activitatea dirijorală. Aș fi mulțumit să pot duce pînă la capăt cu Electrecord realizarea celui de al doilea disc de muzică corală cu lucrări de Nicolae Ursu, Filaret Barbu, Sava Ilin, Ion Crișan și alții... În prezent lucrez, din încredințarea Comitetului județean pentru Cultură și Educație Socialistă — Timiș, la alcătuirea unei antologii corale bănățene, adnotată și comentată, dedicată dirijorilor. În proiect : *Probleme de stilistică în muzica corală.*

Anton DOGARU

https://biblioteca-digitala.ro

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

La culture musicale dans la société socialiste roumaine

par Dr. Vasile TOMESCU

La civilisation socialiste constitue le degré supérieur de l'ère moderne, l'ère de la science et de la technique, de l'héroïsme et de la témérité, de la noblesse et de la haute morale, de la vie esthétique élevée et, tout cela, parce que l'idéal du nouveau régime étant d'établir une relation de concordance fertile entre la condition matérielle et la spiritualité, elle a assumé la tâche d'assurer le développement harmonieux de la personnalité humaine.

Dans ce climat qui entrelace l'utile à ce qui rend l'homme capable de se réaliser lui-même, quels sont donc le rôle et la place de l'art musical ? Celui-ci a-t-il été et reste-t-il un divertissement, une muse égarée dans le jardin ésotérique des gratuités dans des zones abstraites ou, tout au contraire, constitue-t-il un important et permanent fait de culture, une action avec de profondes implications esthétiques et éducatives, par conséquent, sociales et politiques ?

Les valeurs de la tradition.

Nous n'évoquerons pas le rôle de la musique dans l'envolée éternelle et universelle de l'humanité vers le progrès social, vers la culture et la civilisation, car l'histoire a déjà eu soin de placer pour toujours sur les cîmes des réalisations spirituelles — aux côtés des Aristote, Galilée, Einstein, Dante, Shakespeare, Goethe ou Tolstoï, aux côtés des Michael-Ange, Rembrandt ou Van Gogh — les Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Tchaïkovsky, Debussy, Stravinsky, Enesco. Nous plaiderons cependant pour la responsabilité qui revient à la société contemporaine de restituer à notre époque les grandes valeurs musicales, dans le sens de leur mission fondamentale — qui est celle d'élever l'esprit humain, en l'incitant à s'élancer vers les couches supérieures. Nous le ferons parce que, malheureusement, à notre époque on voit — comme expression de certaines tendances faussement modernistes et de l'éloignement des unes des valeurs et des vérités artistiques pérennes — Bach trivialement traité par tel ou tel ensemble ressortissant à la périphérie de la musique... légère, Mozart apprécié, simplement parce qu'il „délasse" et „délecte agréablement" l'esprit, en un mot parce qu'il „amuse", Beethoven, enfin, en butte à être démythifié au moment même de son bi-centenaire.

Heureusement pour cette même époque, la nôtre, de célèbres musiciens, interprètes et ensembles roumains ou étrangers, nous offrent, avec un art magistral et une parfaite dignité, les grandes valeurs musicales transmises par la postérité. Dans les salles de concerts et de spectacles, des ensembles, des solistes et des chef d'orchestre remarquables officient dévotement Bach, Mozart, Beethoven, Wagner et Verdi, Enesco et Bartók et tout dernièrement encore nous avons écouté avec émotion sur la scène de l'Athénée Roumain l'ensemble musical de la Maison de Culture du I-er Secteur de Bucarest interpréter l'opéra *La Reine des Fées* d'Henry Purcell. Au Studio de la Radio-Télévision Roumaine, à côté de la contribution de haute tenue des musiciens de profession, celle des ensembles de l'as-

https://biblioteca-digitala.ro

sociation des amateurs „Muzica" apportait un authentique hommage à l'art musical roumain et universel. La IX-e Symphonie de Beethoven dont la première interprétation bucarestoise avait jadis marqué le moment de maturité de la vie musicale de cette ville, figure actuellement dans le répertoire de tous les orchestres du pays. Pour ce qui est du mimétisme de la dénaturation antiartistique des valeurs classiques et aussi de certains chefs-d'oeuvre du folklore national, ce n'est là qu'un phénomène accidentel sur le tronc vigoureux de la musique roumaine, une sorte d',,allergie" à l'égard du normal, du beau et du bien, mais dont l'éradication pourtant s'impose. D'autant plus que, face à la richesse extraordinaire des aspects que présente l'art musical moderne et contemporain universel, la Roumanie a encore beaucoup à faire pour porter à jour le répertoire, notamment dans le domaine symphonique et de l'opéra — demeuré parfois de dizaines d'années en retard — ainsi que pour une édification correspondante du public. Si, envers des rhapsodes-créateurs — tels que Grigoraș Dinicu, Maria Tănase ou, actuellement, Gheorghe Zamfir — on ne saurait avoir qu'une chaude admiration et un véritable culte, comment cependant laisser le public sous l'influence de tel ou tel pseudotroubadour et de tel autre groupe musical qui, manquant de talent ou de personnalité éthique et esthétique, mélangeant les styles et en en confondant le sens musical, les annulent ?

Quel est le rôle et quelle est la place que détient la musique roumaine dans la vie du peuple et comment elle figure dans la civilisation contemporaine, voici des questions qui nous touchent de près, des thèmes qu'il convient de débattre longuement. En effet, maintenant d'anciens préjugés et un manque notoire d'information, des traités d'histoire de la musique universelle publiés à l'étranger, des fiches de dictionnaires musicaux qui jouissent d'un renom certain, de même que, parfois, des essais élaborés dans le pays — pour ne plus parler d'ouvrages d'histoire générale ou même d'histoire des civilisations — veulent que les débuts de la culture musicale roumaine n'aient eu lieu que très tard,peu avant notre époque, et que ceux-ci n'aient fait que s'ajouter, purement et simplement, à des couches hétérogènes de culture musicale. Mais pour celui qui approche la vérité des relations historiques, philosophiques et littéraires consacrées, des témoignages épigraphiques conservés des cités pontiques, daces et romaines, des vestiges d'amphithéâtres et de bâtiments de culte, des bas-reliefs de la Colonne Trajane ou du trophée d'Adam-Clissi, des oeuvres d'art datant de l'époque des synthèses culturelles daco-romaines, de même que la persistance dans le folklore roumain actuel du mythe orphique professant le pouvoir magique de la musique d'humaniser la nature et d'en changer les lois (comme, par exemple, dans les ballades „Mihu Copilu", Mioritza", ,,Ghiță Cătănuță"),le maintien de quelques créations musicales d'inspiration antique, enfin l'analyse même des structures rythmiques, modales et hétérophoniques propres au *mélos* roumain, attestent d'une manière péremptoire les riches traditions de la culture musicale nationale, la continuité d'un admirable legs artistique.

Dès la fin du premier millénaire, lorsque le processus d'ethnogenèse du peuple roumain avait pris fin, des manuscrits musicaux circulaient dans le pays, formant un trésor artistique aujourd'hui déchiffré et publié par des spécialistes roumains et consacré par la musicologie universelle. Au Moyen Age des centres de culture s'élevaient qui, pendant des siècles, feront fleurir le génie créateur des chanteurs et des rhapsodes de l'histoire roumaine, embellissant artistiquement la vie du peuple, ainsi que l'ont fait les peintres des admirables fresque des Monastères de Voronetz et de Moldovitza, ou les auteurs des troublantes chroniques du passé de la race roumaine. L'école de Putna, les moines Eustache et Filothée, donnèrent de l'éclat à la culture musicale ancienne. Il n'y a pas longtemps, j'ai pu écouté — accompagnant une émouvante évocation à la Télévision du patriotisme du prince Brancovan — un merveilleux hymne d'époque, d'inspiration profane roumaine. Les chroniqueurs nous apprennent que la chanson roumaine était toujours présente aux moments importants de l'histoire du pays, comme par exemple lors de la première union des Roumains, proclamée à Alba-Iulia, sous le règne du Prince Michel le Brave. Les chansons des haïdouks qui enflammaient les coeurs des braves dans la lutte menée pour ,,rétablir la balance de la Justice" — suivant l'expression d'Alecu Russo —, les ballades anti-ottomanes, les chansons racontant les exploits d'Etienne le Grand, connues par un d'Hauterive au XVIII siècle, les *doïnas,* les lamentations, les danses, tiendront éveillée la conscience musicale nationale étant conservées en transcription dans de célèbres *codices,* dont celui élaboré par Ioan Căianul au XVII siècle, et feront l'objet de références inédites de la part du prince érudit Démètre Cantemir, qui fut en réalité le premier ethnographe roumain d'importance mondiale, brillant représentant de la science et de la pratique musicale, au confluent de l'Orient et de l'Occident.

Vers la fin du Siècle des Lumières et jusqu' au moment de la grande révolution bourgeoise-démocratique, lorsque les formes de vie musicale de type classique occidental commencent à pénétrer dans cette partie de l'Europe, dans les Principautés Roumaines et en Transylvanie existait déja une culture musicale distincte et fleurissante, qui avait réuni les anciennes traditions de l'art populaire aux valeurs et expériences venues de l'Orient et de l'Occident, en rendant plus complexe l'art des

https://biblioteca-digitala.ro

compositeurs d'école, de même que la sensibilité de ces bardes de la musique populaire — les *laoutars*.

De ce vaste univers d'éléments expressifs, par un apport novateur de sélection dans l'esprit de ce que Macaire appelait „patrioticeasca grăire" („langage national") et Anton Pann „românire" („roumanisation"), le génie de la musique nationale est issu triomphant, génie qui devait s'affirmer tout d'abord dans la chanson sociale-patriotique de G. Stephănescu, C. Porumbescu, G. Musicescu, G. Dima, ensuite dans la musique instrumentale et de théâtre musical de Al. Flechtenmacher, E. Caudella, I. Mureşanu, C. Dimitrescu et autres.

Les événements qui ont réalisé l'Etat Roumain indépendant et l'Union nationale ont été aussi féconds pour l'art musical, ainsi qu'ils l'ont été pour la poésie militante d'Alecsandri, Eminescu et Coşbuc, pour le théâtre de Caragiale, pour la peinture animée de patriotisme de Grigorescu, alors que l'héroisme de la classe ouvrière, communistes en tête, sera glorifié dans le vaste fond de chansons révolutionnaires animant les masses populaires dans leur lutte pour la libération sociale et nationale, pour la victoire du régime nouveau.

En général, le XIX siècle, qui, pour la musique, signifie une période dite des „précurseurs", a connu une continuelle accumulation d'expériences, une prise de conscience graduelle mais ferme de l'existence d'une école de musique nationale, du rôle humaniste de l'art musical. G. Musicescu et D. Gh. Kiriac l'affirmeront tout d'abord, alors que l'épanouissement viendra avec G. Enesco, M. Jora, T. Brediceanu, M. Andricu, S. Drăgoi, D. Cuclin, M. Negrea, Paul Constantinescu, Th. Rogalski, Z. Vancea, C. Silvestri, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, S. Toduţă et d'autres.

La problématique supérieure d'ordre esthétique et stylistique abordée par nos compositeurs de marque est organiquement proche de celle des lettres et des beaux-arts des premières dizaines d'années du siècle, dominée par les idéals humanistes et démocratiques ainsi que par le principe d'une mise en valeur des thèmes de la vie, de la pensée et de la sensibilité roumaines, sous des formes élevées et complexes. La tragédie lyrique *„Oedipe"*, la *III-e Sonate en caractère populaire roumain*, la *Suite Villageoise* de Georges Enesco, ainsi que le drame social-psychologique *„Năpasta" (Fausse accusation)* et *„Divertissement rustique"* de Sabin Drăgoi, ou bien la suite *„Privelişti moldoveneşti" („Paysages moldaves")* de Mihail Jora, la comédie musicale *„O noapte furtunoasă" („Une nuit orageuse")* et le ballet *„Noces dans les Carpathes"* de Paul Constantinescu, l'opéra *„Păcat boieresc" („Péché de boiard")* et la suite *„Contes du Grui"* de Marţian Negrea, expriment tout aussi profondément et essentiellement la spiritualité du peuple roumain, sa lutte portée vers le mieux, que l'ont fait les oeuvres de littérature ou d'art de la même époque.

De part et d'autre une confrontation permanente a eu lieu entre ce qui représente les aspirations élevées de la nation et ce qui est éphémère, périphérique, insignifiant, tant dans la culture que dans l'art.

Création et culture musicale contemporaine.

L'esson de la musique contemporaine roumaine, domaine spécifique de la civilisation roumaine des années du régime socialiste, est né des convictions humanistes et profondément patriotiques, de l'esprit démocratique engendrant une conduite sociale et artistique correspondante, des sentiments d'adhésion à l'oeuvre transformatrice commencée par le Parti de la classe ouvrière. Si, il y a plus d'un demi-siècle, la Société des Compositeurs Roumains affirmait comme une sorte de profession de foi l'idée qu'un „lien devait unir celles d'en haut et celle d'en bas", c'est-à-dire les formes complexes supérieures de l'art et le phénomène de la culture musicale déployée au niveau des couches de la nation, aujourd' hui, ces nobles désidérata sont devenus une réalité depuis l'instauration du régime populaire.

Les efforts de création, d'interprétation, d'éducation musicale et d'exégèse de la musique sont actuellement réunis dans une action unique de culture inscrite au programme d'édification d'une société nouvelle, programme élaboré par le Parti et exécuté par des millions de talents et d'énergies créatrices. La création contemporaine, la vie musicale, la pensée théorique dans ce domaine expriment cet effort et le soutiennent avec dévouement et prestige. Le caractère spécifique de la musique roumaine actuelle consiste précisément dans le fait que ses serviteurs la dirige vers l'homme de la nation socialiste, vers les vérités de vie d'une telle société. Pour être empreints d'une vibration humaniste-patriotique, d'une pensée généreuse et d'une sensibilité élevée, les ouvrages de certains compositeurs comme S. Toduţă, L. Feldman, Th. Grigoriu, T. Olah, A. Vieru, D. Capoianu, D. Bughici, Doru Popovici, A. Zoltan, I. D. Chirescu, R. Paladi, I. Vasilescu, G. Dendrino, G. Grigoriu réprésentent, pensons-nous, les attributs profonds d'un acte de culture de la société roumaine actuelle, inscrite avec dynamisme dans l'époque contemporaine. L' interprétation inspirée et magistrale des orchestres symphoniques, des ensembles d'opéra et d'opérette, de chants et de dances, du Choeur de la Philharmonie dirigé par D.D. Botez, du Choeur de la Radio-Télévision, des solistes — tels que I. Voicu, V. Gheorghiu, N. Herlea, L. Spiess —, sont le fruit d'autant de musiciens qui s'imposent dans le paysage culturel des villes et des villages, des écoles et des maisons de culture, des cercles d'amateurs de

https://biblioteca-digitala.ro

musique recrutés parmi la jeunesse, l'armée les écoliers d'élite, les artistes populaires qui — réunis aux artistes de profession — répandent la renommée de la musique de notre pays à travers le monde. En même temps, c'est l'indice d'une vie musicale de plus en plus riche et expressive.

Continuer les grandes traditions de culture musicale roumaine, renouveler cette culture à la source de la vie socialiste, n'est pas seulement le désir des artistes de profession, mais aussi des innombrables amateurs, les jeunes en particulier. Relevons ainsi l'effort des élèves qui constituent le Choeur du Lycée Pédagogique de Botoşani, s'affirmant dans le cadre de la compétition „Le chant de la Patrie" en interprétant la jolie chanson „Cadeau de noce" de Radu Paladi ; remarquons également ces jeunes ouvriers qui, dans le cercle des „Amis de la musique" des Usines „23 Août" de Bucarest, s'engagent directement dans un franc dialogue avec les compositeurs, interprètes et musicologues ; les chanteurs et l'ensemble nouvellement constitué „Le chant de la Roumanie" qui poursuit à Tîrgovişte — dans les conditions de la vie actuelle — les belles traditions de l art musical roumain.

En caractérisant le développement musical roumain le long des trente années qui se sont écoulées depuis la libération du pays, la musique et la vie musicale roumaines — tout en accumulant les progrès, dans le sens d'une multiplication et d'un perfectionnement des formes, ainsi que d'un élargissement de la sphère sociale appelée à jouir des bienfaits de la musique — ont changé d'essence, car elles se sont transformées en une activité soutenues par des initiés pour des initiés, en d'autres mots une activité qui implique tant de la part des artistes que du public, une envergure sociale, un caractère de masse. C'est là une des formes les plus concrètes de la politique sage et ferme promue par le Parti dans le domaine de la culture nationale afin de toujours mieux approcher les hautes valeurs spirituelles et d'augmenter la fonction sociale-éducative de la musique.

Une autre particularité de la culture musicale actuelle, c'est le renouvellement permanent dont elle fait preuve en pensée, expression, moyens, en concordance avec les exigences accrues de la vie spirituelle d'une nation socialiste, tout en maintenant un lien fertile avec les traditions folkloriques et le legs du passé. Le mélos national ne cesse d'exprimer les données fondamentales de la sensibilité musicale roumaine, transfigurée dans le cadre des ouvrages de musique savante, auxquels il offre justement des ressources inépuisables d'originalité, mises en valeur par l'apport des personnalités vigoureuses et l'effet des esthétiques et des techniques novatrices. En même temps, plus que jamais, ce mélos vit intimement dans la conscience musicale du peuple roumain, des formes variées de l'interprétation et de la composition le mettant à la portée des masses, ce pendant que de multiples talents, sortis du peuple, portent vers l'avenir cette dot inestimable héritée du passé.

Si, par le passé, la musique remplissait, comme nous l'avons dit, une fonction essentiellement critique — appellée qu'elle était à contribuer à la création d'une société meilleure, nouvelle et juste — aujourd'hui l'art des sons a des racines profondes et réalistes dans le dynamisme révolutionnaire de la vie roumaine qu'il chante et à laquelle il trace, au moyens de visionnaires contributions, un chemin ascendent. Les oeuvres de talent composées ces dernières années confirment la conviction intime des musiciens roumains actuels que seule une adhésion profonde aux exigences du monde contemporain peut amener l'accomplissement de la personnalité créatrice et assuren les chances d'une manifestation durable du talent. Pour avoir compris cet impératif, vérité décisive dans l'orientation de leur art, les musiciens roumains s'engagent délibérément sur la voie d'un art empreint d'esprit humaniste et patriotique, dans le but suprême de contribuer à l'éducation du public, à la formation d'une conscience avancée des masses sun le monde et la vie sociale. Disposant de moyens illimités pour concrétiser leurs sentiments et idées en formes artistiques, nos compositeurs témoignent d'une force de discernement créateur et d'une maturité de leur talent lorsqu'ils s'acharnent à faire valoir les techniques de composition, le langage musical actuel, non pas comme une finalité en elle-même ou pour épater les snobs, mais, tout au contraire, pour tirer l'essentiel de ces ressources d'expression au service des thèmes majeurs de la vie. Dans ce sens, les débats de l'Union des Compositeurs, les concerts-débats organisés à la Radio-Télévision ou les articles de critique musicale contribuent amplement à délimiter ce qui est nécessaire en fait d'expérience de ce qui s'impose comme une réalisation artistique authentique ce qui est *éphémère* et *périphérique, inutile* dans l'art musical de ce qui y est *durable, significatif, précieux.*

Il faut cependent reconnaître que certains débats publics qui accompagnent les créations nouvelles ou certaines appréciations que ces dernières suscitent dans la presse, laissent parfois à désirer sous le rapport du prestige professionnel, la tenue des opinions manifestées, ou l'esprit de discernement dont elles font preuve. De la sorte, alors que des efforts et des accomplissements certains de la création et de la vie musicales roumaines, aptes d'éveiller de puissants échos socio-éducatifs, sont passés sous silence, par certains chroniqueurs du moins, d'autres recherches, s'orientant vers des directions mineures de l'art musical, sont saluées de manière tapageuse, de

https://biblioteca-digitala.ro

puérils critères les confondant avec les valeurs permanentes de cert art.

Bien que ces carences soient connues depuis longtemps, bien qu'elles aient été souvent critiquées par des analyses *ad rem* minutieuses, aucune mesure sérieuse, efficace, n'a été prise jusqu'a présent pour y remédier. C'est une situation valable non seulement dans le domaine de la musique symphonique, vocale ou instrumentale d'opéra ou de ballet, mais aussi dans le cas des genres les plus apprécies du public : il s'agit de la musique chorale et de la musique populaire qui occupent un vaste champ de l'art contemporain mais qui, cependant, n'occupent que fort sporadiquement l'attention des critiques de musique ; quant à l'autre domaine — la musique légère — on ne saurait prétendre qu'il ne tient pas de place dans l'attention générale, mais hélàs souvent, ce sont des auteurs dépourvus de formation professionnelle qui s'y dirigent. Promouvoir les tests pour apprécier les exigences musicales du public, pour dresser le répertoire ou pour déterminer les valeurs de la création et de l'interprétation musicales, ne peut être fertile que lorsqu'on les pratiquent dans un milieu instruit du point de vue de l'esthétique musicale et capable d'un juste discernement des problèmes en cause.

Cela dit, nous approche d'un autre problème fondamental du paysage musical actuel de Roumanie, celui de l'éducation.

La permanence de la musique dans l histoire de la civilisation, son enrichissement continuel de valeurs nouvelles tant dans la création que dans l'interprétation, en rapport avec l'évolution spirituelle d'une collectivité, l'agrandissement perpétuel du cercle d'auditeurs désignent un processus obligatoire d'enseignement, une école ouverte à tous les membres de la société, de tout âge et de toute préférence. Cette école implique un système qui résume pour chaque génération l'expérience musicale de l'humanité, en partant des phénomènes élémentaires, des rythmes fondamentaux de la nature et de la vie — „l admirable semence" de la musique — afin que par une éducation permanente, persévérente et compétente, l'on puisse atteindre à la compréhension et à une juste appréciation des chefs-d'oeuvres musicaux. La musique s'apprend, comme tout autre domaine des réalisations humaines, elle doit s'approfondir par l'étude durant toute la vie, sous le rapport de ses modalités spécifiques, depuis celles qui caractérisent l'exercice „d'école", jusqu'à celles qui dénote l'art sonore essentiel. Certes, le plus sensible à l'éloquence de la musique est l'âge de la jeunesse. Non seulement pour le futur musicien de profession, mais pour le simple amateur de musique, l'apprentissage d'une pratique de l'art des sons et la formation d'une conscience musicale à l'âge où la personnalité de l'homme est en train de se modeler, est décisif. Le succès de cet effort est conditionné par le mode dont l'artiste sait être aussi un bon pédagogue, un artiste de qualité. A l'école roumaine actuelle, qu'il s'agisse de l'enseignement général ou de celui spécialement musical, la musique constitue une forme spécifique de l'éducation patriotique, un côté distinct d'élévation de la conscience sociale. Se trouvant dans une évolution perpétuelle et soumis à une continuelle modernisation, le processus de transmission de la musique implique le permanent apport de l'école, un apport conscient de sa valeur ajouté à celui des organismes de la jeunesse et des autres institutions musicales, appelées elles aussi à contribuer au développement des facultés de raisonnement, de sensibilité, de création et de délectation spirituelle de l'être humain. De nombreuses obstacles sont encore parsemés sur ce chemin ardie, notamment ceux qui dérivent du formalisme, du didacticisme qui caractérisent certaines actions de l'éducation musicale ; en les éliminant petit à petit, on assurera la promotion de méthodes amenant l'élévation spirituelle authentique, la vibration artistique de grande profondeur.

Tous ces problèmes concernant le rôle et la place de la musique roumaine dans l'histoire, ainsi que ses dimensions dans le cadre de l'art musical contemporain universel, nous appellent les uns et les autres à prêter un appui sérieux, actif, empreint du sens de notre responsabilité sociale, afin d accomplir le perfectionnement, la croissance de l'efficacité sociale-éducative de la musique, afin d'accorder à la création, à l'interprétation de la musique, et à la recherche dans le domaine de l'art des sons leur véritable sens actuel, de manière à considérer l'acte de culture musicale comme un acte capable d'attester le présent lumineux de la civilisation socialiste et plus particulièrement, apte de nous faire pressentir son glorieux avenir.

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA — Nr. 9 — 48 p. — București septembrie 1974

Redacția și administrația: București — Calea Victoriei
Tr. 141, Sector 1
Telefon: 50.30.90

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate care doresc să se aboneze la revista „Muzica" se pot adresa întreprinderii „Rompresfilatelia" — Serviciul Import-Export Press - București — Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. — 2001.

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I:
Corul Căminului Cultural din comuna Marga, jud. Caraș-Severin.

I. P. „Informația" — c. 1541

64.421

Prețul lei 7